



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DO ARTES CÊNICAS

ENCONTRO COM CLARA
trajetória de criação incendiada em *Calabar*

LUISA L'ABBATE SUDANO

Brasília – DF
2017



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

LUISA L'ABBATE SUDANO

ENCONTRO COM CLARA
trajetória de criação incendiada em *Calabar*

**Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas,
habilitação em Bacharelado em Interpretação Teatral,
do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de
Artes da Universidade de Brasília.
Orientadora: Profa. Dra. Márcia Duarte Pinho**

**Brasília – DF
2017**

LUISA L'ABBATE SUDANO

ENCONTRO COM CLARA
trajetória de criação incendiada em *Calabar*

Esta monografia foi julgada adequada à
obtenção do título de Bacharel em
Interpretação Teatral e aprovada em sua
forma final pelo Curso de Artes Cênicas da
Universidade de Brasília.

Brasília, 14 de março de 2017

Profa. Dra. Márcia Duarte Pinho (orientadora)
CEN/UnB

Profa. Dra. Luciana Hartmann
CEN/UnB

Profa. Ma. Fabiana Marroni Della Giustina
CEN/UnB



*Dedico este trabalho às trocas infinitas,
aos afetos, aos encontros,
à arte, ao que nos move.
Porque fazer arte
é dar a cara a tapa todos os dias,
tem dias que você apanha
mas tem dias que te fazem carinho.*

Agradecimentos

Gostaria de começar agradecendo a todxs que fizeram parte do meu caminho [até agora]. Todxs que de alguma forma entraram na minha vida ao longo desses meus 22 anos e que, de alguma forma, me afetaram, me atravessaram, me incendiaram.

À minha mãe, Gisele, que me criou, ao lado do meu irmão querido, Lucca, que também agradeço, praticamente sozinha, sendo médica e militar. Agradeço a você, mãe, por ter me dado todas as oportunidades do mundo, por não ter me privado de escolher o que eu tinha desejo de fazer. Agradeço ao meu pai, Júlio César, que, por mais que não tenha se feito presente durante a minha formação, me foi, também, um aprendizado.

Agradeço à todas as minhas queridas companheiras, amigas, mulheres. Emma, que mesmo de longe se fez presente, suporte e apoio para mim e, em especial, às valeiras Isabella Baroz e Larissa Souza, com as quais não me faltaram em socorro e conversas. Principalmente Isabella, que esteve ao meu lado em momentos diversos, sendo meu chão em tempos desnorteados.

Agradeço, também, aos meus amigos, homens, afinal, sempre adorei os meninos. VH, eu te amo, foi incrível me descobrir negra ao seu lado, com todo o seu carinho. Yuri Fidelis, vovó, nunca esquecerei das conversas múltiplas que já tivemos, das horas e mais horas que passamos no meu carro discutindo sobre Calabar quando eu ia te deixar em casa. Gustavo Haeser, você é uma preciosidade que eu tive o prazer inenarrável de esbarrar pelo caminho.

Agradeço à todas as funcionárias e os funcionários do Departamento de Artes Cênicas da UnB; Maria, Cláudia, Adriana, Teresinha, as outras meninas da limpeza que, infelizmente não sei o nome; e também seu Sérgio e os outros meninos da portaria.

Agradeço à todas as professoras e professores que tive o prazer de ser atravessada e afetada nesse curso tão lindo que é o curso de artes cênicas, e que tanto me ensinaram, me questionaram e me bambearam as pernas só para certificar de que estavam firmes. Bidô Galvão, Nitza Tenenblat, Roberta Matsumoto, Marcelo Girotti, Luciana Hartmann, Simone Reis, Luana Proença, Pedro Dultra, Cecília Borges, Graça Veloso e Cyntia Carla.

Agradeço à Giselle Rodrigues que me ajudou a perceber que tenho “a faca e o queijo na mão, só falta[va] perder a vergonha”, e que foi extremamente receptiva e carinhosa quando tive a oportunidade de ser sua monitora durante um ano. Obrigada, de coração.

Agradeço à Sulian Vieira e Fabiana Marroni por terem assistido nossa turma em dificuldades que encontramos com esse texto [nada fácil] do Calabar e com suas resoluções cênicas.

Agradeço profunda e imensamente à Alice Stefânia que desde a primeira vez em que a vi [usando um macacão igual a um que tenho] já me roubou o olhar e me fez desejar trabalhar com ela. Pela sua abertura para conosco desde o primeiro dia, pela sua disponibilidade, pela sua proatividade, pela sua direção, pelo seu carinho de mamãe burra de todxs nós, pelos momentos de troca. Obrigada, mais uma vez, por tudo.

Não podia deixar de agradecer à Márcia Duarte, que desde meu terceiro semestre me cativou com suas aulas e piruetas fazendo com que, ao fim da minha graduação, eu a pedisse encarecidamente que fosse minha orientadora. Obrigada por me ajudar a passar pelos surtos, por me ajudar a achar um caminho e por estar comigo. Obrigada, mil vezes, obrigada.

Gostaria de agradecer também à minha turma de diplomação que, por mais que tenhamos passado por diversos desencontros, no final nos encontramos, essa peça é nossa! E não podia deixar de agradecer, também, ao Tulio Starling que se prontificou com o maior carinho, receptividade e energia a seguir conosco nesse projeto e sem o qual acho que nunca teríamos conseguido continuar.

E agradeço, por fim, à Clara Camarão que pode me ensinar coisas que eu achava que já tinha aprendido e que me fez [e me faz ainda] questionar sobre quando de fato uma personagem está pronta ou se ela algum dia fica.

A Última Vértebra (04.06.16)

*(Para Salina. Para Ana Teixeira e
Stéphane Brodt. Para o Amok Teatro. Para
os atores. Para o teatro.)*

*Os pés que tocam o chão
energia*

*A força que leva a intenção
sinestesia*

*Os olhos enxergam
mas é o coração que
sinceramente
vê*

*Teu solo é sagrado
o chão que toca em seus pés
desloca
e me envolve
com o mais sincero abraço
de gratidão*

*E diante da imensidão
de te ver
construir serenamente
me arrebatam de repente
uma lágrima escorre
sensação*

*A gota se desmancha no meu rosto
que sinceramente chora
sinceramente ri
e te contempla
sinceramente sua*

*Diante de você me entrego
de corpo e alma
e esses corpos que diante de mim
se estendem
penetram a calma
e desmancham a saliência
que brotava em minha mente*

*A vastidão de teus silêncios
e o encanto de teus versos
me acalmam
e ao mesmo tempo me emudecem
a ponto da reação se transpassar
na afetação*

*Troca
Afeto
Emoção
Sinestesia
Aprendizado
Gratidão*

Luisa L'Abbate

*Eu não sei o que seria de mim se não
estivesse aqui, nesse momento, tendo
vivido o que vivi.*

Resumo

A presente monografia tem como objetivo relatar a visão da estudante a respeito de seu processo criativo para a construção da personagem Clara Camarão na montagem da Turma de Diplomação do ano de 2016, sob orientação e direção de Alice Stefânia. A partir de uma fundamentação histórica e teórica sobre a colonização portuguesa no Brasil, sob uma perspectiva feminista, pretende defender a inversão de gênero da figura originalmente masculina presente na peça *Calabar – O Elogio da Traição*, além de questionar o apagamento das mulheres na história e a afirmação de que a figura da negra da terra, Clara, poderia ser considerada a precursora do feminismo no Brasil. Apresenta, também, a partir de provocações surgidas em sala de aula/ensaio e de experiências pessoais, alguns desses momentos que geraram encontros férteis e incandescentes entre a estudante/atriz e sua personagem, Clara Camarão.

Palavras-chave: trajetória ; feminismo ; processo criativo ; Calabar ; teatro político ; experiência.

Sumário: Um breve roteiro

Lista de imagens.....	10
Introdução.....	11
1. Da história à ficção, dois lados da mesma moeda.....	15
1.1 A sociedade, a condição da mulher e uma questão.....	17
1.2 Um olhar perspectivo sobre o feminismo.....	20
1.3 Distanciar para aproximar.....	26
2. Descobrindo o Fogo Interior.....	30
2.1 Amontoando Lenha ou Retomando uma Provocação.....	31
2.2 Faíscas ou Despertando os Chakras.....	34
2.3 Chamas ou Desnudamento.....	36
2.4 Cartografias do Fogo ou Mapa-Clara.....	38
Considerações <i>reticenciais</i>	47
Referências bibliográficas.....	51
Anexo A: textos introdutórios do livro <i>Calabar – O Elogio da Traição</i>	54

Lista de imagens

Fig. 1 – O poder de Clara. Foto: José Rodrigues

Fig. 4 – Mapa-Clara. Foto: Alice Stefânia

Fig. 5 – Da cintura para cima. Foto: Luisa L'Abbate

Fig. 6 – Da cintura para baixo. Foto: Luisa L'Abbate

Introdução

Caro/a leitor/a, seja bem-vindo/a!

Embarcaremos aqui em um conto que não apenas retoma os fatos da nossa trajetória de país como também os questiona. Relato aqui uma história. Mais precisamente, um trecho específico da memória do Brasil que nos dá uma perspectiva sobre algo muito maior. Vamos voltar alguns séculos, colocar uma lupa na nossa colonização e olhar com outros olhos algumas coisas. Vamos buscar outro lado para essa narrativa. Afinal, cada história tem, pelo menos, dois lados. Pelo menos.

Vamos fazer um recorte desse momento vivido há uns anos atrás, no século XVII, com um foco específico: a invasão holandesa ao hoje-Brasil¹. Nesse momento histórico-político-social, vamos focar num lugar ainda mais específico: o hoje-Nordeste brasileiro. Pernambuco, Recife, Arraial do Bom Jesus, Calabar. O brasileiro que, da noite para o dia, trocou do lado português para o lado holandês de uma guerra. Do ponto de vista português, ele foi um traidor. Mas e a versão do lado holandês? E o ponto de vista de Calabar? E as figuras que se envolveram com esse homem? E a poesia disso tudo?

Pois bem, nós, a turma de diplomação em Artes Cênicas, concluindo o curso em Interpretação Teatral, iniciamos nosso processo de montagem de espetáculo no 1º semestre de 2016, em março. Nas primeiras semanas, depois de muitas discussões, chegamos na decisão do texto que nos guiaria no desenvolver da finalização do curso de bacharelado em Artes Cênicas: *Calabar – O Elogio da Traição*. Um texto brasileiro escrito por Chico Buarque e Ruy Guerra, um musical-comédia-drama-traição-épico² que nos fez revisitar nossa própria história para entender questões que estávamos/estamos vivendo social e pessoalmente naquela/nesta época. O ponto em comum entre nós desde o início era a necessidade de falarmos da gente, da nossa história, das nossas origens e da origem de muitos dos momentos que vivemos ao longo do ano de 2016.

¹ Me utilizo, durante a escrita, de expressões/neologismos que elucidam certas sensações, experiências, constatações, etc. Assim como as outras expressões contidas no texto, vai no caminho da junção dos significados das duas palavras utilizadas. Na época, o Brasil ainda não se chamava Brasil, tem esse nome hoje.

² Neologismo a fim de agrupar algumas das impressões e caminhos que a peça tomou em nossas mãos.

Um ano atordoante, caótico, revolucionário e ao mesmo tempo de crescimento, amadurecimento e empoderamento³. Não foi à toa que escolhemos *Calabar*. Uma peça teatral baseada em fatos históricos e personagens reais cujo contexto é a traição.

Aqui, no hoje-Brasil, tinham portugueses, holandeses, brasileiros/as, africanos/as e talvez alguns outros que eu não tenha conhecimento. Duas bandeiras: Portugal e Holanda, os colonizadores. E, ao resto, só restava escolher um dos lados. “Traição era uma atitude cotidiana, aliás implícita na própria colocação do problema: defender Portugal ou defender a Holanda significava uma traição ao Brasil.” (PEIXOTO⁴; 1966⁵; p. XVII). Não entrarei no mérito do “[...] conceito, vazio e abstrato, de «traição»” (PEIXOTO; 1966; p. XVIII) trazida pelos autores e pelo primeiro diretor da peça, elucidarei apenas com uma fala de Fernando Peixoto:

Em *Calabar* compreender o peso e o conteúdo da traição de cada um, ou das inúmeras traições de cada um, é um primeiro passo para a compreensão do enunciado de um teorema complexo, contraditório, fascinante e provocante, lírico e feroz, escrito com paixão e sentido crítico por Ruy Guerra e Chico Buarque. (PEIXOTO, 1966; p. XXII-XXIII).

A peça, ao falar da traição, nos aponta para uma questão antiga salientando o embrião do que viria a se tornar o que vivemos hoje. Naquela época, a das colonizações, se viviam circunstâncias de tensões e conflitos armados constantes além de um ambiente de corrupção. Cada um escolhia o lado que teria mais privilégios e, conseqüentemente, demoraria mais para morrer. Era questão de quem conseguia se manter vivo por mais tempo. Nossas personagens se encontram nesse meio, tentando sobreviver a qualquer custo, querendo ficar para a história, querendo a eternidade, querendo riquezas, querendo poder, querendo vingança, querendo controle, querendo progresso, querendo explicação. Todas as personagens querem alguma coisa e traem, por algum motivo.

Nos tornamos a diplomação do golpe. Todo o nosso processo artístico-criativo, dos dois semestres de diplomação, foi vivido em meio a um acontecimento-momento histórico-político-social único que pairava sobre nossas cabeças. Vivemos um golpe parlamentar, em

³ Termo que, cada vez mais, tem sido utilizado para expressar a aquisição de poder no sentido de ter domínio sobre sua própria vida, sendo capaz de tomar decisões que lhe dizem respeito.

⁴ Fernando Peixoto foi o diretor das duas primeiras montagens de *Calabar* – a primeira montagem é de 1973, a época do lançamento do texto, mas não chegou a ser consumada-lapidada por conta da censura da época. Mais informações se encontram em anexo; os textos fazem parte do livro que contém a versão da peça *Calabar* que escolhemos como base para o processo.

⁵ A peça foi escrita em 1973 porém, na segunda edição, a utilizada como referência no processo e nesse trabalho, há um equívoco de impressão e a mesma está datada de 1966.

que nossa ex-presidenta foi acusada de ter cometido crime de responsabilidade fiscal sendo afastada injustamente de seu cargo⁶, a ocupação de alguns órgãos públicos e fundações culturais dos estados brasileiros; a posse de um presidente ilegítimo, a ocupação de instituições de ensino por secundaristas e universitários em escolas e universidades pelo Brasil afora. Não foi à toa que escolhemos *Calabar*.

Um turbilhão de acontecimentos ao nosso redor e, ao mesmo tempo, continuávamos a montagem de *Calabar*. Parece uma daquelas coisas de destino, que era para ser aquilo, daquele jeito. Parece que tudo culminou para que fossem essas as pessoas que estivessem nessa turma de diplomação e que estivéssemos vivendo o momento político-histórico-social-pessoal⁷ que estávamos vivendo; nos juntando com uma professora-diretora-mãezona⁸ como a Alice Stefânia que nos deu um suporte criativo crucial para nossas invenções além de estar em constante diálogo conosco a respeito da obra que trabalhávamos. Foi um encontro riquíssimo. Chegamos e descobrimos que nossas ideias conversavam e tínhamos um caminho: o nosso caminho, as nossas escolhas que tornariam a peça em, de fato, *nossa*. Os descobrimentos e questionamentos diários que fariam com que nos encontrássemos naquele discurso proposto. Utilizamos o texto como ponto de partida e buscamos, primordialmente, a compreensão da narrativa. Com muitas mudanças, muitos questionamentos, muitas dúvidas, muitos cortes, muitas vivências, muitas experiências, muita troca, muito afeto e muito, muito amor. Era/é a *nossa* montagem, o *nosso* Calabar.

Essa monografia traz minha visão sobre esta montagem, este processo, esta experiência. Por meio de interesses surgidos ao longo do desenvolvimento dessa reflexão, vou falar de pontos específicos que serviram de base para a construção da minha personagem no primeiro ato da peça *Calabar*: a negra da terra Clara Camarão. Faço, primeiramente

⁶ Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/revista/895/e-golpe-sim>> ;
<<http://www.cartamaior.com.br/?%2FEditoria%2FPolitica%2FO-golpe-de-Estado-de-2016-no-Brasil%2F4%2F36139>> ;
<http://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/31/opinion/1472650538_750062.html> ;
<<https://www.cartacapital.com.br/politica/estamos-a-um-passo-de-um-verdadeiro-golpe-de-estado-diz-dilma>> ; <<http://outraspalavras.net/brasil/impeachment-ou-golpe-narrativas-e-narradores/>> .
Acesso em 20 de maio de 2017.

⁷ Uma conjunção de perspectivas de momentos que estávamos/estamos vivendo [nós da turma de diplomação]; sendo que o contexto político-histórico-social estava/está sendo vivido por todo o país.

⁸ Expressão que, para mim, sintetiza minhas experiências com a Alice Stefânia. Desde a primeira vez que trabalhei com ela (1/2015, com interpretação e montagem: Maria do Caritó), já havia identificado sua abertura e disponibilidade para o que instigasse a turma que ela estaria conduzindo à criação; trazendo suas experiências pessoais e, daí, gerando provocações criativas.

[foratemer⁹], uma abordagem histórica-teórica da situação para depois adentrar numa reflexão sobre o processo prático de elaboração da figura eu-Clara.

A personagem que interpreto na peça Calabar é originalmente uma figura histórica e masculina, Antônio Felipe Camarão, que na proposta de encenação é convertido em mulher, Clara Camarão. Sendo a mesma, na realidade, sua própria esposa, da qual se encontram poucos vestígios na nossa história.

No primeiro capítulo, elaboro uma fundamentação histórico-criativa¹⁰ dos fatos. Faço uma reflexão acerca da inversão dos papéis de gênero buscando a aproximação com estudos feministas e o questionamento sobre a legitimidade de se atribuir o “título” de precursora do feminismo brasileiro à Clara Camarão, trazendo para a discussão a autora Mary Del Priore (1993) que argumenta sobre a condição da mulher e os pensamentos femininos cotidianos no Brasil colônia. Para fazer um breve diagnóstico de como a sociedade se organizava no século XVII, faço alusão ao livro escrito por Furtado (2000), *Cultura e sociedade no Brasil colônia*, que expõe sobre a cultura vigente na época. Isto posto, a partir de algumas falas da personagem na peça *Calabar*, estabeleço um diálogo colocando em cheque suas atitudes mas também buscando defender minhas escolhas feitas ao longo da criação.

No segundo capítulo discorro sobre provocações criativas ocorridas durante os dois semestres da diplomação e como as mesmas instigaram o fogo que me habita e impulsiona a atriz a se manifestar, me referenciando em Burnier (2009), *A arte de ator*. Ao tratar das sensações e de como o trabalho que era realizado me afetava, evoco Larossa (2002) com suas *Notas sobre a experiência e o saber da experiência* para tentar, de alguma forma, me expressar sobre como se deu minha combustão artística na criação da personagem Clara Camarão, como se deu nosso encontro. Desdobramentos de difícil aproximação entre atriz e personagem; dolorosos mas ao mesmo tempo extremamente gratificantes, libertadores e empoderadores. Um processo que me ensinou a dizer uma simples palavra: sim, e, ao mesmo tempo, arcar com todo um universo criativo e simbólico de “representar” uma personagem. Aprendi a dizer sim para a personagem, em meio a contradições e paradoxos que entraram em conflito com minha identidade.

Vamos lá?

⁹ Devido às circunstâncias vividas em 2016, com a posse do ilegítimo presidente Michel Temer, se tornou de costume popular, ao falar ‘primeiramente’, completar a frase com ‘fora Temer’. Utilizo-me do costume porém juntando as palavras e não diferenciando o nome ‘Temer’ justamente para soar como esse vômito involuntário do nosso cérebro que escuta ‘fora Temer’ após ouvir ‘primeiramente’.

¹⁰ Fatos históricos embasando uma criação fictícia; a história de um pedaço da colonização do hoje-Brasil como trampolim criativo (termo utilizado oralmente pela professora Nitza Tenenblat; 2/2013; interpretação teatral II) para a peça *Calabar – Um elogio da Traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra.

CAPÍTULO 1: Da história à ficção, dois lados da mesma moeda

Frei – 1635. Um número. Um ano. O ano em que Calabar ainda estava vivo. Naquele tempo o nosso país sequer era um país, mas uma colônia retalhada pelas garras dos colonizadores em faixas de terra, as chamadas capitanias hereditárias. E de todas as capitanias hereditárias, a mais bem-sucedida foi a capitania de Pernambuco. Graças ao suor e sofrimento dos negros escravizados, foi possível o sucesso no cultivo da cana-de-açúcar. O sucesso foi tamanho que despertou a ganância dos holandeses que, com suas companhias de comércio vinham navegando até o nosso litoral. Mas enquanto Domingos Fernandes Calabar permaneceu do lado dos portugueses, esses holandeses não passavam da praia e colecionavam derrotas. No entanto, sem aviso algum, Calabar resolveu trocar de lado e o tabuleiro se inverteu: os portugueses se viram obrigados a recuar até o Arraial do Bom Jesus esperando até que a situação melhorasse e recebendo mantimentos da cidade estratégica de Porto Calvo. Os holandeses, guiados por Calabar, avançavam e saqueavam cada vez mais territórios. (Adaptação da turma de diplomação do texto Calabar, p.1, 2016).

Esta é uma fala do Frei Manoel de Salvador, personagem da peça *Calabar – O Elogio da Traição* de Chico Buarque e Ruy Guerra, que introduz o espetáculo montado pela turma de diplomação em Artes Cênicas do ano de 2016 com direção de Alice Stefânia. A fala nos elucida sobre o contexto histórico-político do Brasil na época em que se passa a peça, século XVII, além de nos inserir no conflito que conduz o fio dramático do texto/montagem.

Portugal era governado por um rei espanhol. As antigas capitanias hereditárias eram reorganizadas em duas novas estruturas administrativas com seus governantes subordinados ao rei e aos interesses da Espanha (SOUSA¹¹); essas terras ocupadas do nosso território eram dominadas pelos portugueses. Um deles, Matias de Albuquerque, comandava as tropas brasileiras e tinha como sede de seu poder o Arraial do Bom Jesus, localizado próximo a onde hoje é a cidade de Olinda. Em suas batalhas e conquistas era “auxiliado por um negro embranquecido, Henrique Dias, e por um índio cristianizado, Felipe Camarão. E por um guerrilheiro quase invencível, Calabar.” (PEIXOTO, 1966, p. XIX).

Por estarmos sendo reinados por um rei espanhol, diversos outros países, como França e Holanda, que antes tinham boa relação com Portugal porém confrontavam-se com a Espanha, invadiram o nosso hoje-Brasil. O último foi mais bem sucedido pois Domingos Fernandes Calabar, um certo dia, mudou de lado e passou a lutar pela bandeira holandesa. Os holandeses, que antes não conseguiam passar da praia, com a ajuda de Calabar, começam a adentrar nosso território.

¹¹ Disponível em <<http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiadobrasil/uniao-iberica.htm>>. Acesso em 23 de janeiro de 2017.

[...] Calabar fez uma opção. [...] Acreditou que os holandeses pudessem trazer ao país um governo mais livre e mais humano, menos opressivo e escravizador que a colonização portuguesa.” (PEIXOTO, 1966, p. XVIII).

Para Furtado, a dominação portuguesa tinha o objetivo de transmitir valores aos povos encontrados aqui e aos povos trazidos com eles, para gerar um compartilhamento cultural, estratégia “essencial de identificação entre os súditos reais de um e outro lado do Atlântico” (2000, p. 9).

[...] o projeto colonizador ibérico deixava de ter um significado puramente econômico, e as caravelas portuguesas tornavam-se caravelas da cultura, transmitindo valores e formas de ver e compreender o mundo. Com os homens e as armas, vinham plantas, roupas, ferramentas, tecidos, perucas, e outros bens materiais, que evocavam o universo cultural e material de onde eram oriundos. (FURTADO, 2000, p. 10).

Porém, essa disseminação de cultura era apenas um projeto, não refletiu a realidade que foi imposta pelos colonizadores.

Diversos eram os fatores que motivavam os homens e a colonização: “a expansão da fé, a exaltação da monarquia, a empresa comercial e os interesses imediatos de enriquecimento.” (FURTADO, 2000, p. 14). A expansão da fé no hoje-Brasil se deu, na época, com a vinda dos jesuítas portugueses representando a Igreja Católica; vieram, também, impor toda uma forma europeia de vida mas com uma outra abordagem: iriam se comunicar com os/as nativos/as daqui e, por meio dos ensinamentos cristãos, dariam curso a um processo de “reforma da cultura popular, visando à uniformização das crenças e ritos e à erradicação dos mitos e superstições considerados pagãos.” (FURTADO, 2000, p. 15).

Assim, os portugueses trouxeram caravelas e mais caravelas repletas de pessoas que haviam viajado meses para chegar em nossas praias, pessoas essas [muitas] que vinham contra suas vontades, principalmente, negras e negros feitas/os escravas/os para trabalharem no Novo Mundo¹². Chegaram aqui e encontraram diversas outras pessoas e, simplesmente, impuseram seus costumes, religião, língua, toda uma forma europeia de vida; uma sociedade em que alguns poucos possuíam muito e outros muitos possuíam pouco [familiar, não?].

Em um célebre livro anônimo chamado *Arte de furto*, que circulou em Portugal e no Brasil, alardeava-se a corrupção que grassava nos cargos administrativos de todo o reino e a dissolução dos costumes morais, sociais e econômicos correntes no século XVII. [...] essas práticas não [eram] novas, nem exclusivas de Portugal ou de suas colônias, mas decorrentes da forma como o poder monárquico se estruturava, [...] O poder era privado do rei e o

¹² Termo do final do século XV, dada a “descoberta” da América por Cristóvão Colombo, que se referia ao continente Americano.

Estado, sua propriedade [...]. Interesse de Estado e interesse individual estavam sempre atados no universo político do império português. (FURTADO, 2000, p. 11, grifos meus).

Estava instaurado o caos. Os que aqui viviam não sabiam lidar com esse tipo de “organização”, não se “desenvolviavam” da mesma forma. Mas os portugueses não queriam saber disso, queriam produção, dinheiro, mandar matérias primas para a Metrópole, Portugal, para que lá fossem produzidos itens a serem vendidos para quem pudesse se dar ao luxo de gastar dinheiro com supérfluos à subsistência.

É sob esse regime de relações que se organizava a sociedade na colônia.

1.1 A sociedade, a condição da mulher e uma questão

Tantas eram as pessoas advindas de Portugal que se encontravam aqui. Dentre elas, vieram umas que, por lá, eram conhecidas como nobres. Vinham de uma família dita real e, por isso, desfrutavam de uma série de privilégios concedidos apenas às tais famílias reais, como maiores condições financeiras, o direito de ganhar um pedaço de terra no Novo Mundo, comandar tropas, etc.

Maria da Silva afirma, em seu livro *Ser nobre na Colônia* (2005), que dentre esses nobres haviam certas concessões que ditavam que pessoas não advindas de famílias reais poderiam ganhar, por seus méritos [afinal quem é você se não o que você é capaz de realizar?], títulos que, além de lhe concederem privilégios, os “elevariam” à nobreza: fidalgo; ordens militares de Avis, de Santiago, de Cristo; brasão de armas; haviam também os que recebiam o prestígio de capitão-mor e mandavam em quem obrigatoriamente teria armas na cidade; entre outros.

Enquanto essa cultura se impunha com os chegados colonizadores, a organização social entre os nativos daqui era diferente. Os indígenas, por exemplo, os potiguares, se organizavam em aldeias perto de rios, riachos ou córregos; eram canoeiros e se desenvolviam com base na pesca, na coleta de crustáceos e moluscos, na criação de animais e na extração de vegetais¹³. Se nutriam da terra e para ela devolviam o que não precisavam mais.

Entre os tais indígenas potiguares estava Antônio Felipe Camarão. Esse índio se converteu ao catolicismo quando pequeno, sendo batizado ainda adolescente de Antônio; o Felipe foi adotado por ele depois, em homenagem ao rei da Espanha e Portugal; e Camarão

¹³ Disponível em <<https://pib.socioambiental.org/pt/povo/potiguara/938>>. Acesso em 3 de fevereiro de 2017.

vem da tradução de *poti*, que, em tupi, significa, justamente, camarão¹⁴. Foi um dos primeiros a se voluntariar para lutar ao lado de Matias de Albuquerque e defender o território brasileiro. Recebeu o título de “dom”, o hábito da Ordem de Cristo, o título de fidalgo com brasão de armas e ainda o posto de capitão-mor de todos os índios da costa do Brasil (SANTOS¹⁵, 2016). É considerado um dos heróis brasileiros.

Que ironia, não? Um indígena, negro da terra [como eram chamados os índios pelos portugueses aqui chegados], que, doutrinado pelo catolicismo, passa a enaltecer seus valores e a lutar por eles. Se voluntaria a um exército que nada mais quer do que conquistar suas terras e catequizar cada vez mais o seu povo. Aos que não aceitassem, a morte! Era cúmplice da chacina que sucedia em nosso território e, inclusive, ajudou diversas vezes os portugueses na persuasão de outros potiguares. Chegou também a divergir com os seus que foram convertidos, assim como ele, pelo lado oposto, pelos holandeses. Além de ter se tornado agente da sua própria destruição, abandonando seu passado indígena e sua cultura, virou peça de manobra para os portugueses. Eles desejavam que os indígenas se tornassem fiéis às doutrinas católicas, ensinadas pelos jesuítas, e, com isso, aliar a crença religiosa ao poder bélico que os portugueses ofereciam para então manobrá-los para onde os apetecesse.

Nesse emaranhado de cidades, matas e pessoas, homens e mulheres se distinguiam em seus feitos pela cidade. Aos homens podiam ser concedidos todos aqueles trunfos e medalhas e títulos enquanto, às mulheres restava a maternidade.

Reflexo do poder masculino onipresente na sociedade ocidental cristã, a fala de [...] representantes de diferentes segmentos da sociedade colonial e metropolitana, tinha objetivos: delimitar o papel das mulheres, normatizar seus corpos e almas, esvaziá-las de qualquer saber ou poder ameaçador, domesticá-las dentro da família. Objetivos que se adequavam perfeitamente aos fundamentos da colonização do império colonial português. (PRIORE, 1993, p. 17).

Nessa época, a mulher e seu papel na sociedade eram ainda mais menosprezadas do que como conhecemos hoje e como afirma Priore. A maioria delas eram subordinadas de suas famílias, pais ou maridos, sendo submetidas a episódios de agressão, clausura, perseguição e

¹⁴ Disponível em < https://www.ebiografia.com/filipe_camarao/> e < <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/governador-de-todos-os-indios>>. Acesso em 20 de janeiro de 2017.

¹⁵ Disponível em <<http://blogs.diariodepernambuco.com.br/historiape/index.php/2016/05/09/felipe-camarao-capitao-mor-dos-indios-do-brasil/>>. Acesso em 19 de janeiro de 2017.

as que não se submetiam, se rebelavam e, em sua maioria, viravam putas para poderem sobreviver (SOUSA¹⁶).

As mulheres, independente de suas origens, por estarem inseridas em uma sociedade [no caso, machista e patriarcal], são postas, assim como os homens, para cumprir “funções” específicas. As estrangeiras viviam como “donas de casa” porém sem cumprir afazeres domésticos, estes eram realizados pelas [em sua maioria, se não unanimidade] negras escravizadas e trazidas à força nos navios vindos diretamente da África para o Brasil. As mulheres potiguaras também viviam como “donas de casa” entretanto cumpriam com seus afazeres domésticos contribuindo para o bom funcionamento da aldeia em que viviam, cuidavam dos trabalhos domésticos, da agricultura e da coleta, além de ajudar na pesca¹⁷.

Mas para tudo há uma exceção...

Antônio, batizado, se casou. Sua mulher, Clara, também fora batizada e recebeu o nome do marido, Camarão. Abandona a vida doméstica e se alia ao marido nas lutas. Comanda um exército de mulheres, tem seu próprio pelotão e é de grande auxílio para os portugueses ao assistir na expulsão dos holandeses do Brasil. Por seus feitos, é considerada como a primeira feminista do Brasil.

Na busca de mais relatos sobre Clara me deparei com a dificuldade de obter maiores informações. Todavia, nas fontes de fácil acesso ao público, vulgo internet, onde a informação é difundida rapidamente mas também pode ser alterada com facilidade, encontrei poucas referências redundantes:

É considerada uma das precursoras do feminismo no Brasil já que ela rompeu barreiras acabando com a divisão de trabalho da tribo ao se afastar dos afazeres domésticos, para participar de batalhas junto ao seu marido durante as invasões holandesas em Olinda e no Recife. Clara também liderou um grupo de guerreiras nativas na luta contra os holandeses durante a colonização na cidade Porto Calvo no estado de Alagoas em 1637. (WIKIPÉDIA¹⁸)

Clara batalhou contra as invasões holandesas, como havia proibições expressas dela lutar junto ao marido, ela montou um “pelotão feminino”. Ela liderava esse grupo de guerreiras que ficou conhecido como “Heroínas de

¹⁶ Disponível em <<http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiadobrasil/a-mulher-no-mundo-colonial.htm>>. Acesso em 19 de janeiro de 2017.

¹⁷ Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Tupis>>. Acesso em 3 de fevereiro de 2017. “Potiguar ou potiguara é o nome de uma grande tribo tupi que habitava a região litorânea do que hoje são os estados do Rio Grande do Norte e da Paraíba.” Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Potiguar>>. Acesso em 3 de fevereiro de 2017.

¹⁸ Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Clara_Camar%C3%A3o>. Acesso em 18 de janeiro de 2017.

Tejecupapo”. [...] Ela foi considerada uma heroína. [...] Sua liderança era admirada e sua coragem e ousadia inspirava várias mulheres potiguares. [...] ela é considerada uma das primeiras "feministas" do Brasil, por ter superado as barreiras dos papéis de gênero se tornando uma guerreira e heroína, pois pra ir à luta, ela precisou se afastar dos afazeres domésticos da tribo. (CAMPOLINA¹⁹, 2012, grifo meu)

Depois de casada, Clara passou a acompanhar o marido em todos os combates. Guerreira, rompeu a secular divisão de trabalho da tribo ao se afastar dos afazeres domésticos, no tempo necessário, para participar de batalhas. (FUNDACÃO JOSÉ AUGUSTO²⁰).

Podemos perceber, portanto, que, na ausência de outras referências, os dados mais acessíveis não só expõe uma visão unilateral da história como também reproduzem informações sobre as quais não é possível aferir fidelidade de origem. Devemos sempre lembrar que cada história tem pelo menos dois lados. Pelo menos. Isso se explicita na abordagem proposta pelos autores da peça *Calabar*, em que o personagem central, visto pelos portugueses como traidor, é apresentado inversamente como um herói na perspectiva dos holandeses. Essa relativização intenciona evidenciar que “[...] o que importa não é a verdade intrínseca das coisas, mas a maneira como elas vão ser contadas ao povo.” (SALVADOR *apud* BUARQUE; GUERRA, 1966, p. 115).

Sob o ponto de vista da história oficial escrita pelos portugueses, Calabar foi um traidor e, contestando essa história, Clara Camarão foi uma heroína feminista. Mas com base em que fundamentos a história lhe outorgou esse “título”?

Desta forma, vamos refletir a seguir sobre o que é esse tal de feminismo e como ele surgiu...

1.2 Um olhar perspectivo sobre o feminismo

Procurando trazer à tona a discussão histórica do movimento feminista e também os novos rumos do mesmo, Ana Alice Costa e Cecília Sardenberg organizam trabalhos escritos apenas por mulheres na publicação *O feminismo no Brasil: reflexões teóricas e perspectivas*, fruto dos debates do I Seminário Nacional (2008), de mesmo nome.

¹⁹ Disponível em <<http://mulheres-incriveis.blogspot.com.br/2012/04/clara-camarao.html>>. Acesso em 18 de janeiro de 2017.

²⁰ Disponível em <http://adcon.rn.gov.br/ACERVO/secretaria_extraordinaria_de_cultura/DOC/DOC000000000106241.PDF>. Acesso em 18 de janeiro de 2017.

Para as autoras-organizadoras, o feminismo, ou como viria a ser chamado esse movimento de mulheres, começa a se esboçar no século XVII, na Europa. O fato de ter começado a se delinear inicialmente na Europa já não condiz com o local em que Clara viveu, o Brasil do século XVII. Será então que ela pode mesmo ser considerada a precursora no feminismo no Brasil? Será mesmo que o movimento ocorreu simultaneamente?

Com o crescente processo de conscientização a respeito de suas condições como mulheres, foi surgindo um pensamento de libertação entre elas (COSTA; SARDENBERG, 2008, p. 24). Porém ainda se viam subordinadas a seus pais, irmãos e maridos. Na Europa, começam a lutar por igualdade, mas que igualdade é essa? Para quem é essa igualdade? Ela é disseminada apenas entre seus semelhantes: de homem para homem e de mulher para mulher, sem misturar os dois. Portanto repito, que igualdade é essa?

As autoras discorrem sobre como a Revolução Industrial provocou o aumento na demanda de mão de obra e, com isso, a mulher passou a ser vista como trabalhadora e começou a adentrar as fábricas assim como seus pais, irmãos e maridos, tendo, assim, contato com o mundo operário e outras mulheres em situações semelhantes às suas. Tratadas em casa como subordinadas de seus familiares, no ambiente de trabalho isso servirá como justificativa para que recebam salários inferiores aos homens, para que trabalhem mais e em condições insalubres, gerando mais lucro para os donos das fábricas que as contratavam. Além disto, lhes era negado o direito de se sindicalizar, não eram protegidas por leis trabalhistas e não tinham condições equânimes de trabalho. Sem contar o direito à cidadania. Com a entrada das mulheres nas fábricas, quebrando a bolha de isolamento do confinamento doméstico, ideais liberais de igualdade foram se instaurando em suas cabeças levando-as, gradativamente, à subversão. A consciência dessa injustiça descarada faz com que surja o movimento feminista no final do século XVIII (COSTA; SARDENBERG, 2008, p. 25).

O feminismo seria então considerado como “a expressão máxima de consciência feminina” (COSTA; SARDENBERG, 2008, p. 24). Regidas por este pensamento aparecem, inicialmente, duas formas de feminismo: o sufragista e o socialista. Ao explicar sobre estes dois tipos de feminismo Costa e Sardenberg descrevem: as sufragistas, que se desenvolveram principalmente em países de capitalismo mais avançado [EUA e Inglaterra], caracterizadas pela moderação e pelo reformismo, apesar de adotar táticas mais violentas algumas vezes, se limitavam a reivindicar igualdade jurídica para solucionar os problemas discriminatórios aos quais as mulheres estavam submetidas. Não questionavam o papel de mãe/esposa designado por uma sociedade patriarcal. Mesmo sendo militantes e, de certa forma, reivindicarem seus direitos, as sufragistas não levaram em consideração a contradição de serem incorporadas a

um mercado de trabalho e ainda manterem as mesmas posições subordinadas em suas famílias. Ao conseguirem igualdade jurídica, retornariam às suas posições esperadas pela sociedade, voltando à luta quando requisitadas.

Já as feministas socialistas, segundo as autoras, se desenvolveram em países distintos com maior intensidade na Alemanha. Surgem pouco tempo depois da publicação do Manifesto Comunista de Marx e Engels integrando o movimento proletário internacional. Entendiam a opressão feminina como parte de todo um sistema opressor advindo do surgimento da propriedade privada. Ao lutarem por uma sociedade sem classes acreditavam também libertar a sociedade de barreiras e desigualdades. Muito ligadas ao movimento proletário, não reconheciam questões específicas femininas, tinham medo de romper com a “unidade proletária” por enfrentarem hostilidades e preconceitos dentro do próprio movimento operário. Os trabalhadores as rechaçavam por não quererem concorrência de trabalho e também não aceitavam mulheres nos sindicatos, isso fez com que elas se organizassem em sindicatos independentes.

Até a década de 1960, as feministas eram divididas e lutavam de maneiras e por motivos diferentes. De acordo com as autoras, a partir dessa data, em um novo contexto, com novas tendências, contestações acerca de valores estabelecidos, padrões, práticas, comportamentos e etc., surgiu um “novo” feminismo. Este era fortemente influenciado pelos movimentos que já estavam acontecendo naquela época [negro, hippie, etc.] e também trazia questionamentos para a atualidade que estavam vivendo, rompendo com práticas machistas presentes dentro dos próprios movimentos dos anos 60.

Costa e Sardenberg afirmam que o movimento feminista passa a ter como principal característica ser verdadeiramente revolucionário, “[...] questiona o papel da mulher na família, no trabalho e na sociedade, luta por uma transformação nas relações humanas e pela extinção das relações baseadas na discriminação social.” (COSTA; SARDENBERG, 2008, p. 29). Vai para além da igualdade jurídica, as mulheres se propõem a transformar o contexto em que estão inseridas, não aceitando mais a submissão imposta, se libertando e se empoderando.

O movimento cria estratégias de luta que são baseadas em trocas de vivências e experiências entre as mulheres, juntamente com uma reflexão coletiva. Isso faz com que elas tenham mais receptividade aos problemas umas das outras por estarem todas envolvidas pelo mesmo contexto; elas perceberam que seus problemas tinham suas origens na sociedade e que as soluções seriam encontradas coletivamente, dando origem à frase fundamental do feminismo contemporâneo: “o pessoal é político”.

A afirmativa “o pessoal é político” tem conotações teóricas e políticas. Não só procura redefinir conceitualmente o pessoal e o político, como também transformar a realidade existente. [...] não é mudar só a maneira das pessoas pensarem para votar, por exemplo, [...] mas para viverem de forma diferente. (COSTA; SARDENBERG, 2008, p. 31, grifos meus).

A frase diz respeito à separação ideológica que aparentemente existiria entre a esfera privada e a pública, segundo as autoras. Furtado completa proferindo que “Semelhantes discursos preocupados com a definição das fronteiras, então muito maleáveis entre o público e o privado, postulavam, sobretudo, o papel de cada um dos gêneros nesses espaços.” (1993, p. 17). Ainda hoje, as atuais feministas defendem o empoderamento nas duas esferas [pública e privada] tendo em mente de que as mesmas são construções sociais, são relações de poder entre sexos e gerações e, portanto, lutar contra tais convenções também é uma luta política.

No Brasil, o pensamento feminista surge no século XIX e “marca o despertar de uma consciência crítica acerca da condição feminina na nossa sociedade.” (COSTA; SARDENBERG, 2008, p. 32). Ter surgido no Brasil apenas no século XIX nos faz, novamente, questionar a respeito da afirmação sobre Clara Camarão ser considerada a primeira feminista do Brasil; ela viveu e morreu no século XVII, 200 anos antes do pensamento surgir no Brasil.

Aqui, assumiu diversos caracteres: sufragista, anarquista, socialista, burguês e reformista. Feministas lutaram em diferentes lugares e por diversas causas, mas hoje a luta é para que a mulher possa exercer plenamente seu direito de ir e vir como “membra” da sociedade, como cidadã, como “ser humana”.

Até o século XVIII, enquanto a Europa e os Estados Unidos viviam revoluções e novas formas de pensar a sociedade, no Brasil ainda vivíamos uma sociedade agrária, baseada na Casa Grande com senhores de engenho, escravos, etc.; as famílias eram de base patriarcal e viviam, em sua maioria, em zonas rurais (COSTA; SARDENBERG, 2008, p. 33). As mulheres de classes mais favorecidas se encontravam em péssimas condições porque, segundo as autoras, além de serem completamente subordinadas às famílias patriarcais, estavam sujeitas a ficarem confinadas ou em suas casas, com a função reprodutora, ou em conventos. Já as mulheres de classes mais populares, apesar de terem maior liberdade pessoal e sexual também tinham que lidar com as mesmas condições machistas da sociedade, enfrentando trabalhos de extremo esforço físico e sendo muitas vezes abandonadas, tendo que, além de se sustentar, cuidar também de seus menores.

Diversas mudanças aconteceram no país trazendo revoluções políticas, econômicas, sociais e ideológicas que trariam à tona questões como a desigualdade de gênero. Todas essas renovações e revoluções foram intensificadas com a chegada da família real portuguesa em 1808, marcando esse período com mais mudanças econômicas e políticas que acabaram trazendo também um novo pensamento para o povo brasileiro, um pensamento de identidade nacional influenciado por ideias liberais que culminaram na Independência do Império em 1822. Um pouco mais à frente no tempo, campanhas abolicionistas culminaram na proclamação da República em 1889, com uma nova constituição. Essa nova Constituição garantia que “todos são iguais perante a lei” (Art. 72), mas na prática as coisas não foram bem assim. Essa igualdade serviu apenas para os homens brancos, alfabetizados, excluindo boa parte dos próprios homens e as mulheres. Isso fez com que o feminismo no Brasil passasse de ideais e ideias e virasse ação, fez com que as mulheres fossem atrás de, primeiramente [foratemer], seus direitos de educação e profissionalização, dedicando essa primeira metade do século XX à conquista do direito de voto feminino, que é concedido em 1927.

Vale lembrar [...] que a luta das mulheres [...] não se resume simplesmente na conquista dos direitos constitucionais, ou na denúncia das discriminações e desigualdades de gênero. Ao contrário, essa luta é muito mais ampla, posto que a opressão e a exploração da mulher também são muito mais amplas, assumindo várias facetas e formas, nem sempre facilmente identificáveis. Suas raízes são sociais e culturais e, portanto, para erradicá-las, toma-se necessário não só uma transformação social, mas uma verdadeira revolução nos costumes e práticas – uma revolução cultural. (COSTA; SARDENBERG, 2008, p. 44, grifos meus).

A época de Clara era a colonial, mas ela não estava sujeita a essas questões sociais, ainda. Ela se encontrava em um sistema diferente, mas também patriarcal, a sociedade indígena, em que as mulheres cuidavam das crianças e das tarefas domésticas enquanto os homens iam à luta pelo alimento ou contra inimigos e tomavam conta de suas tribos. Ao ser catequizada e se casar, ela passa a fazer parte da sociedade portuguesa que controlava as terras brasileiras.

Aí mora um paradoxo: Clara se emancipa dos afazeres ditos para mulheres mas, ao fazê-lo, acaba por virar subserviente do opressor de seu povo e se junta ao lado que mata sua comunidade [!]; e um questionamento: por se encontrar em uma situação extraordinária de vida, uma guerra, abandonar sua casa e lutar ao lado do marido não necessariamente significa que ela refletiu, se conscientizou e se questionou sobre seu lugar como mulher na sociedade ou mesmo que tenha realizado práticas transformadoras deste lugar. Apesar de Costa e

Sardenberg afirmarem ser possível encontrar mulheres com condições favoráveis assumindo papéis masculinos, o poder patriarcal foi o que reinou na era colonial sendo raramente questionado (COSTA; SARDENBERG, 2008, p. 34) e assumir uma “função” originalmente masculina não implica em reivindicações de igualdade para todas as mulheres.

Diante da perspectiva feminista, abordada pelas autoras, compartilho da ideia de que cada mulher carrega consigo sua história de luta, suas dificuldades e seus anseios ao mesmo tempo que somos e estamos todas inseridas em um contexto global com circunstâncias específicas para cada época vivida.

Clara, convertida, batizada e casada com Antônio, aceita ideais que não foram concebidos em sua formação. Se refugia em preceitos religiosos que não eram os seus, abandona sua ligação com a natureza, com coisas visíveis, palpáveis e sensíveis para se voltar para o céu e adorar um “ser” chamado Deus que nem se quer dá as caras. Luta por um ideal de Brasil com domínio português. Se junta ao exército com o marido. Deixa os afazeres da tribo e se bandeia para a guerra. Ela forma um pelotão feminino e, com ele, tendo convertido diversas mulheres a se juntarem a ela, lutam contra os holandeses. Ela é admirada por outras mulheres indígenas, considerada heroína. Galga outra posição social ao ocupar na guerra um lugar destinado aos homens. Ao fazer isto, quebra com as estruturas de gênero e leva consigo diversas mulheres. Talvez, por estes motivos, ela possa ser considerada feminista.

Entretanto, partindo da premissa de que o feminismo nos conscientiza acerca da nossa própria condição de mulher, o que implica em uma atitude de ruptura de padrões comportamentais machistas e patriarcais, pode-se dizer que ao ir para a guerra o faz por força das circunstâncias e, sobretudo, para apoiar o marido em sua missão militar sem, com isso, contestar o sistema vigente.

Todas essas considerações sustentam dúvidas sobre a ideia de ser ou não possível considerá-la precursora do feminismo no Brasil. Não é possível afirmar se, efetivamente, ela se conscientizou acerca da sua própria condição e por isso se emancipou de suas tarefas na tribo, ou se o fez por ter sido catequizada e, por conta de dogmas católicos, abandonou os costumes de sua aldeia. Por outro lado, ao acompanhar o marido na guerra, rompe com os padrões comportamentais femininos que acatou, assumindo um papel masculino, o que pode ser considerado como um segundo movimento de emancipação.

O que interessa é que foi justamente essa situação extraordinária de inversão histórica de papéis sociais que ofereceu argumentos para a criação da personagem fictícia Clara Camarão, em lugar da figura histórica de Felipe Camarão, originalmente escrito pelos autores de *Calabar*.

1.3 Aproximação ou distanciamento?

Sim, na nossa montagem de *Calabar* não havia Antônio Felipe Camarão. Quem está na nossa peça, em seu lugar, é sua mulher. Com todas as contradições possíveis e imagináveis, e se formos pensar na história oficial, é lógico que isso não aconteceria, mas aqui sim, no teatro tudo pode acontecer. A nossa heroína da pátria era “Clara Felipa Camarão, Capitã-Mor de todos os índios da costa do Brasil.” (CAMARÃO *apud* Adaptação da turma de diplomação do texto *Calabar*, p. 12, 2016). E quem faria essa mulher? Eu.

Assim sendo, me usufruindo aqui do termo colocado pela professora Nitza Tenenblat em interpretação teatral 2, no segundo semestre de 2013, a figura da personagem Antônio Felipe Camarão me serviu como *trampolim criativo* para Clara Camarão.

Felipe, fiel a Portugal, morreu por um ferimento de batalha ou por uma doença, não se sabe, e da morte da mulher ninguém nem ouviu falar.

Camarão – (*servindo-se de vinho*). De minha parte é perfeito. Onde o Holandês pensa que há meia dúzia, tenho duzentos índios. Duzentos índios na emboscada, que morram cem... (*Dá um gole e continua.*) Estamos aí para isso mesmo, - ainda sobram cem para o cerco a Porto Calvo. (CAMARÃO *apud* BUARQUE; GUERRA, 1966, p.15),

Na peça *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, encontramos diversas passagens em que o personagem Felipe Camarão reforça insistentemente seus valores adquiridos e defende os portugueses com unhas e dentes.

Em muitas das rubricas encontradas no texto, está bebendo. Suponho que, pelo seu uso constante e costumeiro na época, Felipe acabe por omitir-se sobre sua condição. A ele foi ensinado que “o indígena era um ser oco, vazio, à espera de ser preenchido pelos ideais da civilização cristã ocidental.” (FURTADO, 2000, p. 34). Por isso, também, demonstra desinteresse para com seu povo, acredita que estão ao seu dispor, para lutar pelos mesmos ideais que os seus. Os que não estão do seu lado, estão contra. E todos nós sabemos o que acontece com os que são contra...

Camarão – E quem é que me obriga a falar feito índio? Eu também posso pensar em português, como cristão que sou. [...] E quando for pra morrer, pra que é que vou querer virar lua, pedra, cachoeira, bicho, raio de luz, se posso arranjar uma alma e ficar de conversa com Jesus Cristo até o fim dos dias? (CAMARÃO *apud* BUARQUE; GUERRA, 1966, p. 51).

Por conta da catequização, acredita que morrer o levará a um lugar melhor, por isso ele também não se importa que outros índios morram, acredita que eles também irão para um

lugar melhor. Abandona sua tradição religiosa e aceita o que foi pregado como seu “destino”: ir para o céu, estar ao lado de Jesus Cristo até o fim dos tempos pois “O tempo da religião era o tempo da eternidade; transcendia em muito a vida terrena e dominava.” (PRIORE, 2000, p. 14).

Educado pelos jesuítas portugueses em suas missões, Camarão se tornou muito religioso, aprendeu a falar e a ler o português e desenvolveu, ainda, algum conhecimento em latim (GASPAR²¹, 2004). De todo modo, não gostava de cometer erros gramaticais, usava um intérprete quando ia tratar em português com pessoas de nível superior pois, por ser índio, “podia cair em algum erro ao pronunciar as palavras” (SANTOS, 2016).

As tecnologias vendidas pelos portugueses o impressionaram, a eficácia e a facilidade que proporcionava aos que delas usufruíam: “Por que é que eu vou pra guerra de azagaia, se posso arranjar um mosquete?” (CAMARÃO *apud* BUARQUE; REY, 1966, p. 51).

*[Bárbara – Você também é um belo exemplo para o seu povo...] Camarão – Não, acho que não sou. Meu nome não vai entrar nos contos que o índio pai conta pro índio filho, e este pro seu curumim, e deste pro curumim do curumim, até que não vai ter mais curumim nenhum pra escutar esses contos. Não. O meu nome vai ficar nos livros que o branco manda imprimir pra sempre. (CAMARÃO *apud* BUARQUE; GUERRA, 1966, p. 51-52).*

Felipe Camarão carece, por conta da eternidade prometida pela igreja católica, de ser lembrado, de ser reconhecido pelos seus feitos, o que, no desenrolar da nossa história oficial, formalmente se cumpre: “Em 2012, Felipe Camarão teve seu nome assentado no ‘Livro de Aço’, que está no Panteão da Pátria e da Liberdade, em Brasília, ao lado de outros combatentes da Restauração.” (SANTOS, 2016). Ele traiu seu povo, o abandonou pelos portugueses, se sentiu eterna-católica-mente grato a eles por terem lhe ensinado o que seria, de fato, importante. Ele preferiu trair seus princípios, contudo, ficando na história do nosso país.

A Deus cabia manipular o destino dos homens e, no final, realizar o acerto de contas do que se tinha feito em vida. Na Terra nada se fazia impunemente e, à medida que a vida transcorria, todos se colocavam ora na posição de credores, ora na de devedores de Deus. (FURTADO, 2000, p. 14)

Dadas as circunstâncias, foi meu ofício me apropriar desta figura de índia católica guerrilheira para poder, então, aproximá-la do público. E mal sabia eu o trabalho que isso me

²¹ Disponível em <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php>>. Acesso em 19 de janeiro de 2017.

daria. Mesmo estando em “formação” por praticamente quatro anos, os desafios dessa ocupação são constantes. Na minha diplomação, isso não seria diferente.

Camarão defende ao longo da peça discursos que me soam familiares, pontualmente por eu ter vindo de uma família cristã-católica. São discursos que há muito tempo já desconstruí das minhas ideias e que, hoje, eu questiono muito mais do que acredito. E foram os discursos, para falar a verdade, que mais me dificultaram a encontrar essa mulher, em chegar nela, me aproximar, me deixar ser afetada. Ao descobrir os fatos que hoje sei a seu respeito, fiquei impressionada em perceber, também, sua notável força. Quem diria que uma mulher, índia, poderia assumir um papel de liderança entre os colonizadores? Quando isso seria contado em nossas aulas de história? Para mim, nunca foi.

Seus discursos geravam um grande paradoxo em minha cabeça, pois eles não são – ou não eram – tão empoderados quanto eu imaginava. Ela defende o tempo todo ideais que eu agora já tinha minhas dúvidas, e para me aproximar dela era necessário querer falar aquelas palavras. A motivação por trás da fala de uma personagem completa o sentido que, muitas vezes, ao dizer a fala sem intenção, soa vazio e sem verdade.

A criação só será realizada quando ambos, impulso criador e a modelagem, acontecerem. Se imaginarmos um quadro, mas não o passarmos para a tela, não teremos *criado* uma obra, mas simplesmente imaginado. Por outro lado, se produzimos de forma mecânica a reprodução em série de uma determinada obra, por mais que o trabalho seja do tipo artesanal, não se está *criando*, mas simplesmente reproduzindo, operacionalizando algo. (BURNIER, 2009, p. 24).

Mesmo depois de passar pela história do Brasil e encontrar pouquíssimas referências sobre Clara Camarão, depois de me questionar dias e dias sobre seu papel de mulher na sociedade em que vivia e, inclusive, não concluir sobre este fato, eu me aproximei dela. Sob a perspectiva do feminismo, mesmo com seus paradoxos e questionamentos, talvez ela não tenha tomado consciência da sua posição social para daí refletir e transformar seu lugar, talvez ela tenha quebrado os padrões de gênero e tenha assumido uma posição masculina por necessidade ou mesmo por estar inserida num contexto maior do que ela, um contexto de conflitos ideológicos e físicos.

No final das contas o que, de fato, me aproximou, me fez ser afetada por ela e afetá-la, me fez entrar em sintonia com o seu ser e sermos, juntas, incendiadas uma pela outra foi dizer sim a essa mulher, a essa possibilidade de ser, a esse universo. Foi dizer sim ao seu fogo. Foi dizer sim ao encontro. Foi encontrar. Foi encontrar *com* ela. Foi encontrar *nela* uma força: a força de uma mulher. A força de uma mulher que tem voz em um meio masculino, a força de

uma mulher que lutou na guerra, a força de uma mulher que liderou outras mulheres. A força e a coragem de uma guerreira.

Coloco essas ideias como uma percepção-inconstante, uma noção que emergiu para mim e que, a qualquer momento, pode se alterar. Acredito numa constante instabilidade do tempo/espço; não sabemos o que pode acontecer no momento seguinte, estamos em transformação e podemos nos contradizer a qualquer momento, enquanto estivermos com vida.

CAPÍTULO 2: Descobrindo o Fogo Interior

Temos, portanto, meu encontro com Clara. Nosso momento de incêndio. Nos aproximamos no final das contas. Trocamos chamas e fomos afetadas pelo fogo uma da outra. Como disse, descobri em mim, por conta dela, a força e a coragem de uma mulher e, principalmente, de uma mulher guerreira.

Utilizando-me dessas noções como suporte criativo para a Clara Camarão, encontrei com ela uma força que vem do âmago do ser. Uma força ancestral, universal, intensa, enraizada. Uma força que queima, uma força *arquetípica* que nos diz que, em relação aos conteúdos do *inconsciente coletivo*, estamos tratando de tipos arcaicos – ou melhor – primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos (JUNG, trad. 2000, p. 16).

Os *arquétipos* são, desta maneira, como os conteúdos do *inconsciente coletivo* (JUNG, trad. 2000, p. 16) que, por sua vez, “[...] possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são 'cum grano salis' [grão de sal] os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos.” (JUNG, trad. 2000, p. 15). São como uma rede de conhecimentos universais e arcaicos. Me utilizo do termo de Jung para tentar definir o que significam essas forças que emergiram em combustão: são forças que figuram no *inconsciente coletivo* associadas à imagem da guerreira; forças que se encontram adormecidas em meu interior, como uma brasa que necessita ser atizada para manter a fogueira.

Começou com fagulhas. Era necessário ter muito cuidado ao tentar acender. E fagulha atrás de fagulha, o fogo se mostrou. Ainda muito baixo e fraco, foi se alimentando de oxigênio até ganhar corpo. E forma atrás de forma, respiração atrás de respiração, ele nasceu. Brotou e desabrochou gerando calor e movimento. E com o esquentar de dentro pra fora, o nascer e crescer, a contaminação, o afeto atravessado ao contrário, o fogo se alastrou. Queimou, marcou, alterou a ordem natural das coisas. Desmanchou os nós, silenciou os medos. As inseguranças, que não permitiam o fogo se libertar, se juntaram às cinzas deixadas. E, como numa explosão, saiu o ferrão. A força adormecida, ficou aguçada. A mente encucada, foi libertada. Agora, com a menor das faíscas, com o menor dos frenesis, com a menor das ebulições, o fogo come solto.

Um fogo despertado em meu ser teatral, que se tornou chama. E mesmo que ainda não tenha ardido em labaredas flamejantes, ele se acendeu. Agora pode ser inflamado mais facilmente.

Tendo como fundamento de criação a experiência, como o “[...] que *nos* passa, o que *nos* acontece, o que *nos* toca.” (LAROSSA, 2002, p. 21, itálicos meus), e a produção de subjetividade para momentos de incêndios entre eu e Clara, de trocas e de provocações, pretendo aqui, neste capítulo, contar um pouco de como foi descobrir sua força e conseguir me aproximar dela; como conseguimos nos fundir, uma à outra; como se deu este encontro com a Clara Camarão.

2.1 Amontoando Lenha ou Retomando uma Provocação

Começo, portanto, evocando o início do nosso processo criativo de *Calabar*, em que a turma foi dividida em grupos para elaboração de uma proposta de intervenção teórica e uma prática. Um grupo deveria focar na dramaturgia, um outro em poéticas políticas e teorias, e o outro no trabalho de atriz/ator.

Um dos grupo nos provocou a escrever uma carta. Nela, poderíamos assumir uma das personagens da peça *Calabar* e escrever para outra personagem, ou escrever como atrizes e atores para uma das personagens. Naquele momento, ainda não tínhamos personagens definidas, ainda estávamos na exploração de um território brasileiro desconhecido. Adentrávamos uma nova camada histórica²² que viria a fazer parte de cada um de nós, uma camada esquecida e coberta de poeira.

Foi com base nessa experiência da escritura de uma carta que surgiu, meses depois, um dos momentos de combustão em que finalmente desentalei palavras presas em minha garganta. Ao retomar essa provocação resolvi escrever para Clara, revendo o processo que tanto me doeu mas tanto me ensinou. Um momento meu de abertura total para a personagem:

Clara,

No início não tive apreço por sua pessoa, a julguei, a discriminei e pensei mil coisas antes de simplesmente pensar em ti. Já fui carregada de julgamentos e achismos para cima

²² Ao longo dos estudos do texto *Calabar*, fizemos encontros com diversos colegas e, juntando o conhecimento trocado com o que intuíamos do texto teatral, fomos descobrindo que o texto possuía o que chamamos de *camadas históricas*. A primeira, o tempo em que se passa a peça, 1635-37; a segunda, a época em que foi escrita, 1973, auge da ditadura militar no Brasil; e a terceira, o ano de 2016, mais um golpe parlamentar em nossa história e suas diversas repercussões na sociedade [ainda estamos vivendo essas repercussões né...]. A camada descoberta era justamente a primeira camada histórica, que não temos muito contato; pelo menos não um contato aprofundado e tão *questionante* quando o nosso.

de você. Carregando minha bagagem, achando que ela também seria sua, que também te caberia. Mas contigo, descobri muitas coisas. Sobre ti e sobre mim. Sobre momentos, escolhas, necessidades. Sobre ser mulher, sobre ter força, sobre poder falar. Não entendia ou considerava sua importância até que fui abrindo meus olhos para o que estava na minha frente: uma mulher forte, sabida e empoderada. Eu não sabia dessa sua força e acabei a descobrindo em mim também. Acabei achando em mim esse empoderamento, esse lugar de ser quem sou em meio a homens que querem se impor. Descobri como acender o fogo que carrego no meu interior.

Não concordo com sua catequese ou mesmo com muitas das coisas que defende mas respeito suas escolhas. Acredito que todas nós temos algo a aprender nesse mundo e gostaria muito de poder te contar sobre meus aprendizados e que você me contasse os seus. Queria poder trocar conhecimentos, momentos, escolhas, dificuldades, medos, concordâncias e divergências. Queria poder te contar minha trajetória e que você me contasse a sua, para além de qualquer coisa escrita, para além da história. Porque se teve algo que descobri com todo esse processo que vivi contigo, comigo e com o meu meio é que a história é contada por quem vence. Ela é selecionada e profetizada ao resto das pessoas, mas só aquele pedaço, só aquela parte que aquele pequeno grupo que, de alguma forma, tem algum tipo de controle sobre um outro grupo (geralmente bem maior), quer que a maioria saiba. Poucos indivíduos selecionam o que mais lhes cabe e lhes contempla para que seja assumido como verdade e que seja disseminado ao resto. Acontece uma seleção de conhecimento que não se sabe ao certo quem faz mas sabe que o faz para que não saibam de tudo, afinal, isso é muito perigoso. Saber é perigoso. Entender o que está acontecendo é perigoso. Informação é perigoso. Saber de outra parte da história é perigoso. Saber as outras versões para uma mesma história também.

Eu fiquei aqui te julgando por ser catequizada mas eu não sei ao certo porque você o era, vai ver foi forçada a se converter para que não matassem sua família ou sua tribo, vai ver que de fato você escolheu se converter. Eu nunca vou saber. Não falam de ti nas escolas, não aprendemos que você foi importante. Nem mesmo sabemos seu nome. Quando eu iria descobrir, numa sociedade machista e patriarcal, regida por um sistema de ensino falho, que uma índia que abandona seus afazeres de casa e sai para lutar ao lado do marido e que ela era considerada a primeira feminista do Brasil? Quando? Eu te digo quando: nunca. Eu fui descobrir isso com 21 anos na cara, na faculdade em meu último ano da graduação, do bacharelado.

De toda sorte, eu gostaria de te agradecer pelo aprendizado. Te agradecer pela oportunidade de poder estar em contato contigo. Acredito que ainda tenho muito o que aprender sobre ser mulher e sobre a feminilidade, no sentido mais amplo da palavra. Sempre podemos mudar e sempre temos coisas a aprender e apreender com os contatos que fazemos.

Espero um dia poder voltar na nossa história e reconhecer o quão lindo foi nosso aprendizado juntas. O quão precioso ele se tornou para mim e o quão bem eu vou guardá-lo e levá-lo comigo para o resto dos meus dias.

Obrigada, do fundo do meu coração.

De uma mulher ainda (e sempre) em transformação,

Luisa.

A minha personagem foi um grande desafio, não era meu desejo inicial. Tive de aprender suas forças, suas dúvidas, suas incertezas, seus medos. Mergulhar nos seus mares e descobrir seus mistérios. Ao me aprofundar nela, também me adentrava cada vez mais. Achar o fazer-ser-viver a personagem, de forma a gerar e nutrir a verdade em cena, é sempre um processo que precisa passar por longos momentos de amadurecimento, de conhecimento e reconhecimento, de pensar e re-pensar. Esta noção se aproxima do que Graça Veloso²³ chama de estado alterado de *espetacularidade*: momento em que a/o atriz/ator está em estado de alerta com o todo, consigo, com os outros e com o meio.

Nós, como artistas da cena, buscamos o tempo todo nos provocarmos, nos questionarmos, nos colocarmos a prova para ver o resultado desse desconforto. Buscamos formas e mais formas de sermos desnudados, expondo nossas fragilidades através de nossas obras a fim de nos lembrarmos de algo deixado para trás (BURNIER, 2009, p. 18). A arte seria, então, “a sensação da vida. Algo que tenha o poder de nos atingir como os sonhos, como coloca Artaud, que emane uma força equivalente à vital e que, por isso mesmo, penetre em nossos recantos secretos, acordando o esquecido.” (BURNIER, 2009, p. 19).

Ao escrever a carta, pude contemplar um momento de auto conhecimento além de perceber que não basta lenha para que uma fogueira se constitua, são necessárias fagulhas para o fogo começar a se estabelecer...

²³ Conceito apresentado em exposição oral pelo professor Graça Veloso na disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas no primeiro semestre de 2015.

2.2 Faíscas ou Despertando os Chakras

A partir de uma provocação da professora, orientadora e diretora Alice Stefânia encontrei uma das maiores referências utilizadas para a construção da corporeidade da personagem Clara Camarão. Entendo aqui corporeidade como sendo “[...] o uso particular e específico que se faz do corpo, a maneira como ele age e faz, como intervém no espaço e no tempo, a dinâmica e o ritmo de suas ações físicas e vocais”, assim como o conjunto das “*qualidades de vibrações* que emanam deste corpo, as *cores* que ele, por meio de suas ações físicas, irradia.” (BURNIER, 2009, p. 184-85).

A atividade constituiu em estimular pontos energéticos específicos do nosso corpo, denominados chakras²⁴, para, uma vez estimulados e conscientes, preencher-mos das sensações proporcionadas por suas energias e suas reverberações corporais.

Os Chakras e Sua Localização



25

Inicialmente, tendo a professora como guia de um momento de concentração-meditação, buscamos nos conectar com as energias superiores [céu] e inferiores [terra], nos

²⁴ Disponível em <<http://www.ippb.org.br/bioenergia/chakras-definicao>>. Acesso em 22 de fevereiro de 2017.

²⁵ Disponível em <<http://www.wemystic.com.br/artigos/os-7-principais-chakras-e-seu-alinhamento-atraves-do-reiki/>>. Acesso em 4 de novembro de 2016.

atentar a nossos meridianos corporais e focar no primeiro chakra que iríamos trabalhar, o chakra sacro, do prazer. Uma música que, de alguma forma, ajudava na estimulação deste chakra e suas energias, começou a tocar. Com os elementos dados, deixamos nosso corpo explorar as possibilidades de movimentação que a energia engendrada proporcionava. Assim fizemos com todos os chakras propostos: sacro, plexo solar, básico, cardíaco e frontal + coronário, nessa ordem.

A cada chakra que explorávamos, uma música nos envolvia e contagiava. Começávamos a experimentação com os olhos fechados e, em dado momento, abríamos os olhos. Nos encontrávamos e nos encarávamos naquele estado alterado de *espetacularidade*.

Quando passamos pelo chakra do plexo solar, ou, como a diretora chamou, o chakra do guerreiro, foi quando senti que havia encontrado a energia da Clara Camarão, afinal, ela foi uma guerreira. Ali, ao abrir aquele canal de sensibilidade, sinto que, pela primeira vez, me conectei com o que, anteriormente, chamei de força *arquetípica*. Trabalhar o chakra do guerreiro me fez reconhecer a força interna e instintiva que vem de dentro, do âmago. Pude sentir um pulsar de energia que emanava do ponto despertado e que transformou completamente minha atenção e minha percepção, fazendo com que meu corpo ficasse em alerta todo o tempo. É disso que uma guerreira precisa.

O chakra raiz, ou básico, também me auxiliou no entendimento e na apropriação desta energia de guerreira e na construção do corpo eu-Clara. Ele acessa o instinto animal e primitivo que nosso corpo mantém adormecido. Nos conecta profundamente com a terra, não só o chão que nos toca os pés mas, também, o que essa terra traz em sua trajetória, a ancestralidade, a história, a origem, a raiz. Começamos a trabalhar, inclusive, com a cabeça para baixo, tocando o topo dela no chão, conectando-a com a energia terrena.

Assim que consegui tomar consciência das alterações energéticas e corporais, logo busquei me apropriar das transformações que aconteceram: a base mais alargada; os joelhos flexionados, prontos para qualquer movimento necessário; os olhos extremamente ativos, sempre à procura de uma presa ou de se defender; o abdome ativado sustentando o peso da bacia, evitando os pés pesados que fazem barulho ao tocarem o chão; braços arqueados, prontos para um golpe. Todos estes elementos tornaram meu corpo leve, consciente de si, forte e com a atenção aguçada.

Descobri naquele momento como poderia se comportar o corpo de uma guerreira e as particularidades que se revelavam com a movimentação e o deslocamento pelo espaço com o corpo em estado alterado de *espetacularidade*.

As faíscas foram se repetindo para, enfim, tomarem corpo, se tornarem chama. Porém, o fogo não só esquentava como também queima. E ele me queimou fazendo com que eu me desnudasse não só para Clara como para mim mesma.

2.3 Chamas ou Desnudamento

Em algum momento do processo, ainda no primeiro semestre de montagem do nosso talvez-futuro-*Calabar*²⁶, a professora me deu a sugestão de fazer a Clara Camarão com os seios à mostra. Sendo as mulheres indígenas representadas para nós dessa maneira, não buscamos colocar o desnudamento como uma forma pejorativa de encarar a realidade indígena mas sim como uma afirmação do lugar de fala da índia e como ela se porta. Não buscamos estereotipar nenhuma das personagens e sim representá-las *antropofagizadas*²⁷ pela nossa montagem e pelo nosso meio [usávamos jeans, acessórios que não existiam no séc. XVII, etc.]. Fomos ensaiar a peça do início ao fim e, durante meus momentos de Clara, testei acatar a sugestão da Alice e os fiz com os seios à mostra. Foi impressionante reparar que fazê-la desta forma me aproximava ainda mais de seu ser e estar na atuação. Experimentei a chama queimar mais forte. Me senti entregue e desnuda para essa mulher e para o que ela poderia me oferecer. Inclusive, quando mostramos para o público pela primeira vez, ao colocar o figurino de volta, cobrindo meus seios, me senti desconfortável, como se eles não pertencessem por debaixo de um top.

As faíscas despertadas ao trabalhar os chakras tomaram corpo com mais uma instigação proposta pela diretora: um ritual-solo que precedia nossas apresentações, e ocorria antes da entrada dos espectadores no teatro. Tinha como proposta contextualizar melhor o público a respeito de nossas escolhas em cena. A partir deste ritual, cada atriz/ator buscou se expressar a respeito da sua personagem, o que é importante falarmos com essa peça e o porquê da nossa escolha. Dessa maneira, situando a plateia, também, historicamente.

Meu solo se estabelecia da seguinte forma: envolvida num círculo de vestidos e saias, que simbolizavam mulheres e suas infinitas facetas, eu, posicionada no meio, falava diversas palavras aparentemente aleatórias que se relacionavam com a escolha da peça, como, por

²⁶ Como estávamos em processo, não tínhamos certeza sobre diversos elementos da nossa encenação assim como não tínhamos certeza da estrutura da peça, etc. Me refiro, portanto, a um *Calabar* que aconteceu naquele primeiro semestre mas que, depois, foi mexido e re-mexido até se tornar o que foi o resultado final, em outubro.

²⁷ Antropofagia, como quero me referir, diz respeito ao manifesto antropofágico, 1928, escrito por Oswald de Andrade, modernista, tendo como inspiração a crença dos índios de devorar um inimigo para assimilar duas qualidades.

exemplo: Brasil, gente, a gente, terra, mistura, chão, história, sangue, traição, etc. Depois, enquanto tirava minha roupa, pegava uma tinta marrom, pintava meus seios e vestia meu figurino, falava textos, escritos por mim, sobre a escolha de *Calabar*:

Um mestiço atrevido, conhecedor dos caminhos dos matos é dito traidor por Portugal. Morre esgoelado e é desmantelado pelo nosso chão. O sangue marca/mancha nossa terra mais uma das outras inúmeras vezes que isso aconteceu, e acontece.

Falar disso nos fortalece. É nossa história e merece ser exposta.

História essa, marcada pelo chão, por poder e traição.

*Calabar é preciso
quando indeciso
me pego a perguntar
de que lado vem a culpa
ou se ela é oculta
e disfarça o calar
Quem disse que traiu?
Cala a boca
O capitão-do-mato
vai catar seus pretos
enquanto a Índia reza
mas nunca berra
Olha a noite
te enforcou
te rasgou
e espalhou*

*Venceu
disse “sim”
Presta atenção!*

Durante os textos, ia também vestindo meu figurino e acoplando ao meu corpo os acessórios que faziam parte da figura eu-Clara em cena.

Aquele era o momento em que eu tirava a blusa. Todo o conjunto de ações descritas ia gradativamente me empoderando e me aproximando da força da personagem que emergia. Era o momento em que nossas chamas começavam a se misturar e a queimarem juntas. Ao mesmo tempo que me expunha, para o público e para a Clara, também me apropriava da força advinda do desnudamento.

Se tornou um outro momento importante de combustão com a Clara por ser o primeiro momento em que seus seios ficam à mostra, se colocam no espaço, retomando a mesma sensação provocada no primeiro semestre.

Mesmo após descartar diversos elementos do meu ritual-solo, continuei sentindo sua força e, portanto, o fiz até nossa última apresentação, no dia 12 de novembro de 2016.

Parto, agora, para expor os elementos que me ajudaram a entender a relação entre os materiais pesquisados, os conhecimentos reunidos e as formas corpóreas assimiladas na configuração de uma cartografia da Clara Camarão.

2.4 Cartografias do Fogo ou Mapa-Clara

Em dado momento do processo de criação, nos foi pedido levar fotos que, de alguma forma, qualquer forma, nos remetesse às nossas personagens. A partir dessas fotografias, iríamos, juntamente com o trabalho dos chakras gerar, em nossos próprios corpos, imagens corporais. Para cada retrato foi criada uma imagem corporal que, ao se conectarem em fluxo, transformaram-se em uma progressão de movimentos.

Minhas imagens remetiam, evidentemente, ao universo indígena e feminino:



28

Retirada de um filme brasileiro, *Tainá – Uma aventura na Amazônia*, esta foto retrata uma mãe índia com sua filha.

29

Esta outra sugere a confluência de mulheres, um cordão que representa um momento de comunhão entre elas.



²⁸ Disponível em <<http://revistaviaamazonia.blogspot.com.br/2016/03/amazonas-belas-guerreiras.html>>. Acesso em abril de 2016.

²⁹ Disponível em <<http://g1.globo.com/mato-grosso/noticia/2015/01/populacao-indigena-de-mt-aumenta-quase-50-em-uma-decada.html>>. Acesso em abril de 2016.



30

Aqui, Padre Vieira pregando e catequizando os índios brasileiros.



31

Este cartaz tornou-se um ícone cultural estadunidense criado pelo artista J. Howard Miller a serviço de uma companhia norte americana. No século XIX, mais precisamente nos anos 1940, muitas mulheres substituíram homens em seus trabalhos por estes terem ido lutar na II Guerra Mundial. Inicialmente, em nada se relacionava com o empoderamento feminino, apenas na década de 1980 passou a ser utilizado como símbolo do feminismo e do poder econômico feminino.

³⁰ Disponível em <<https://daliteratura.wordpress.com/2014/07/30/resenha-boca-do-inferno-ana-miranda-310/>>. Acesso em abril de 2016.

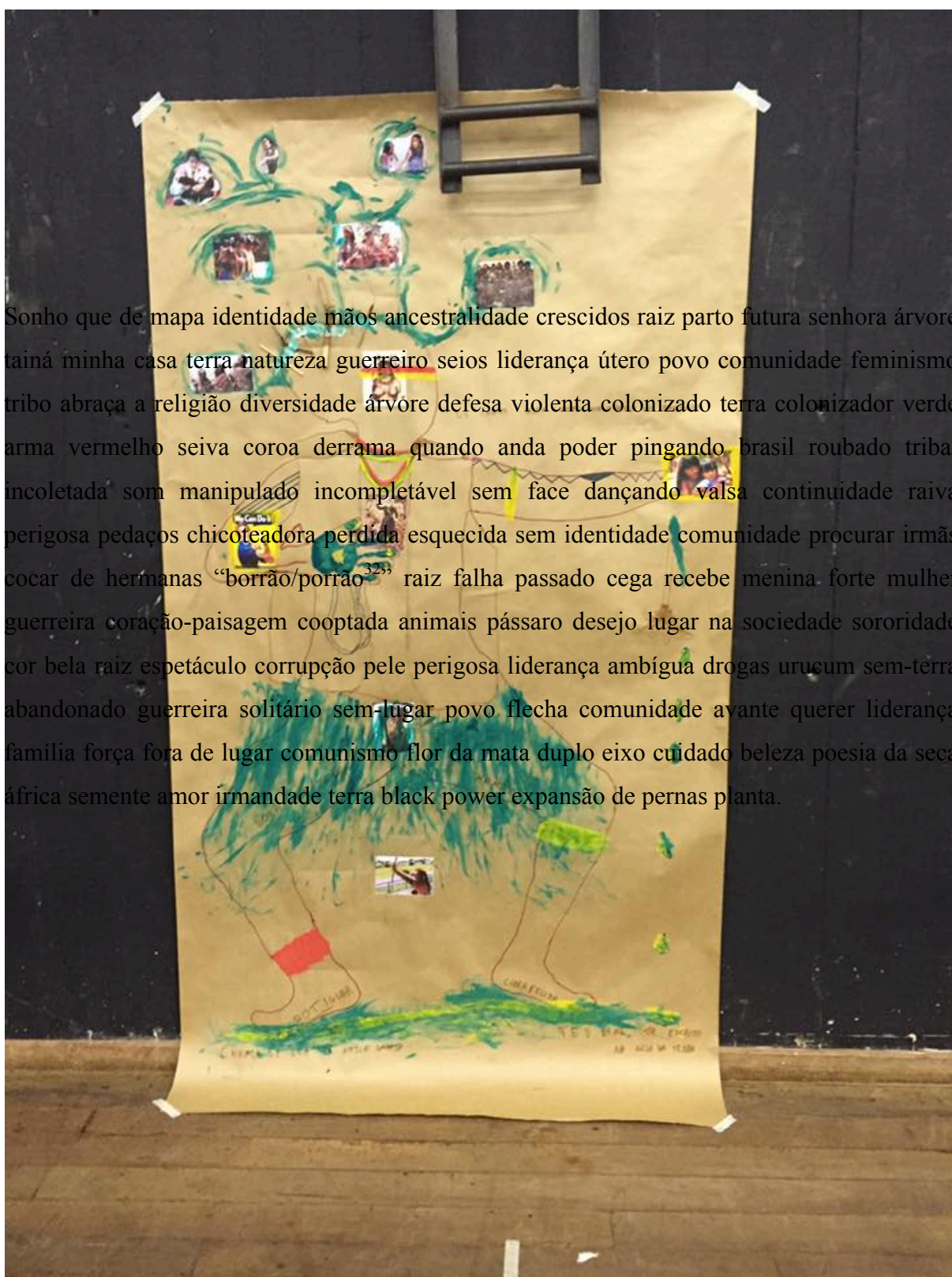
³¹ Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rosie_the_Riveter>. Acesso em abril de 2016.

Trabalhando com as energias proporcionadas pelo despertar dos chakras, ao observar cada uma das fotos, me deixava afetar/incendiar e ser atravessada pela sensação que cada uma me proporcionava. Ao entrar em contato com a primeira, da mãe índia e sua filha, pude desfrutar da sensação de me sentir e ser, ao mesmo tempo, a mãe guerreira, que ensina sua filha a arte do arco e flecha, assim como sua filha, que é ensinada. A relação com a foto me proporcionou um impulso energético proveniente do chakra do plexo solar, da guerreira, em concomitância com um impulso energético oriundo do chakra básico, ou raiz, de instinto maternal primitivo. Esses estímulos energéticos geraram uma imagem corporal semelhante à posição da mãe, segurando o arco e flecha, atenta, alerta ao redor.

Assim foi feito com cada uma das fotografias. A confluência das energias provenientes de cada uma delas se tornou, aos poucos, parte do que viria a ser o corpo e a corporeidade eu-Clara. Porém, a experiência da qual desejo me aprofundar aqui se origina na provocação feita com as fotos e os chakras e vai para além de acender minha chama interior. Desejo relatar a instigação que me ajudou a mapear imagens, passagens e estímulos visuais que fazem parte do ser-Clara para mim: o mapa-Clara.

A cartografia das personagens foi mais uma das provocações criativas advindas da diretora e se tornou uma forma poética de nos encontrarmos com nossas personagens, ilustrando suas histórias, suas escolhas, seus sentimentos e suas percepções de mundo. Cada um se deitou em sua folha de papel na posição que desejava seu mapa-personagem enquanto era contornado/a por outro/a colega e, a partir deste delineamento, nos utilizamos dos materiais levados misturando canetas, tintas, fotos, folhas, galhos, etc., etc., etc...

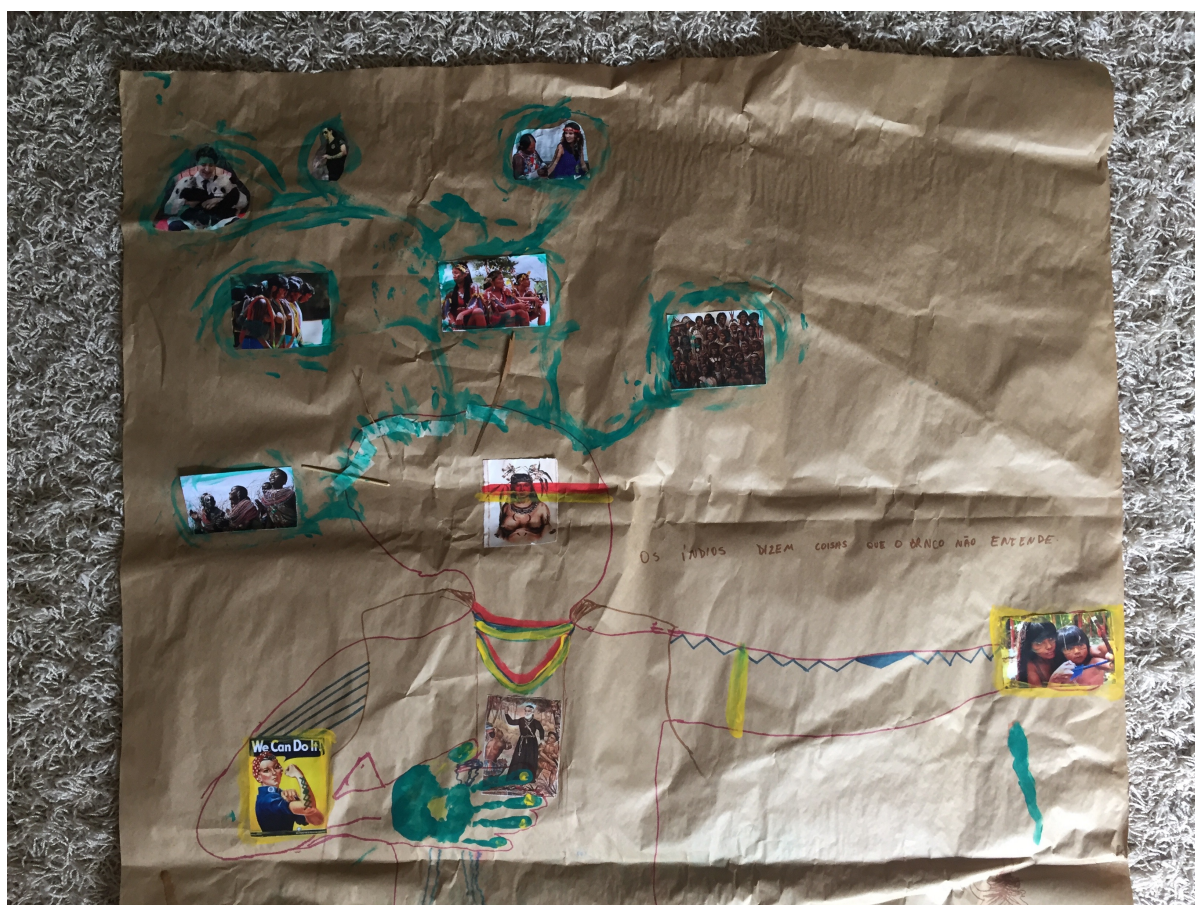
Após finalizados, cada um colocou o seu mapa onde quis ao redor da sala. Passamos observando-os e, num tempo de dois minutos, falamos palavras que nos vinham à mente estimuladas pelo que víamos em cada um deles.



Sonho que de mapa identidade mãos ancestralidade crescidos raiz parto futura senhora árvore
 tainá minha casa terra natureza guerreiro seios liderança útero povo comunidade feminismo
 tribo abraça a religião diversidade árvore defesa violenta colonizado terra colonizador verde
 arma vermelho seiva coroa derrama quando anda poder pingando brasil roubado tribal
 incoletada som manipulado incompletável sem face dançando valsa continuidade raiva
 perigosa pedaços chicoteadora perdida esquecida sem identidade comunidade procurar irmãs
 cocar de hermanas “borrão/porrão”³² raiz falha passado cega recebe menina forte mulher
 guerreira coração-paisagem cooptada animais pássaro desejo lugar na sociedade sororidade
 cor bela raiz espetáculo corrupção pele perigosa liderança ambígua drogas urucum sem-terra
 abandonado guerreira solitário sem-lugar povo flecha comunidade avante querer liderança
 família força fora de lugar comunismo flor da mata duplo eixo cuidado beleza poesia da seca
 África semente amor irmandade terra black power expansão de pernas planta.

³² Não foi possível compreender qual das duas palavras foi dita no áudio.

A posição escolhida no meu mapa já fazia/faz parte do repertório de movimentos eu-Clara: a base de guerreira e os braços prontos para lançar uma flecha, inspirada pela foto da índia com sua filha. As tintas e suas cores conversam com a paleta de cores que vinha surgindo para os acessórios da Clara [colares, pulseiras, terços, etc.] que tem as cores de Portugal [vermelho e verde]. As fotos utilizadas são aquelas que há pouco mostrei, acrescidas de mais algumas outras que encontrei em revistas. As palavras/frases espalhadas pelo mapa são: passagens de uma música da qual me utilizei em uma outra experiência criativa mas que de alguma forma, para mim, conversam com a personagem, Boca da Terra do grupo Sacassaia [criança de lua já nasce danada – teu nome tá escrito na boca da terra]; palavras descritivas sobre Clara [potiguar, Clara Felipa] e uma fala da própria personagem que não entrou em nossa montagem [Os índios dizem coisas que o branco não entende].



As fotos acima de sua cabeça são nossas referências, nossa ancestralidade, nossa comunhão feminina, entre mulheres, por mulheres e para mulheres, nossa luta

contra o patriarcado: nossa sororidade³³ e comunidade, além de fotos que retratam a apropriação cultural³⁴ indígena e a colonização.

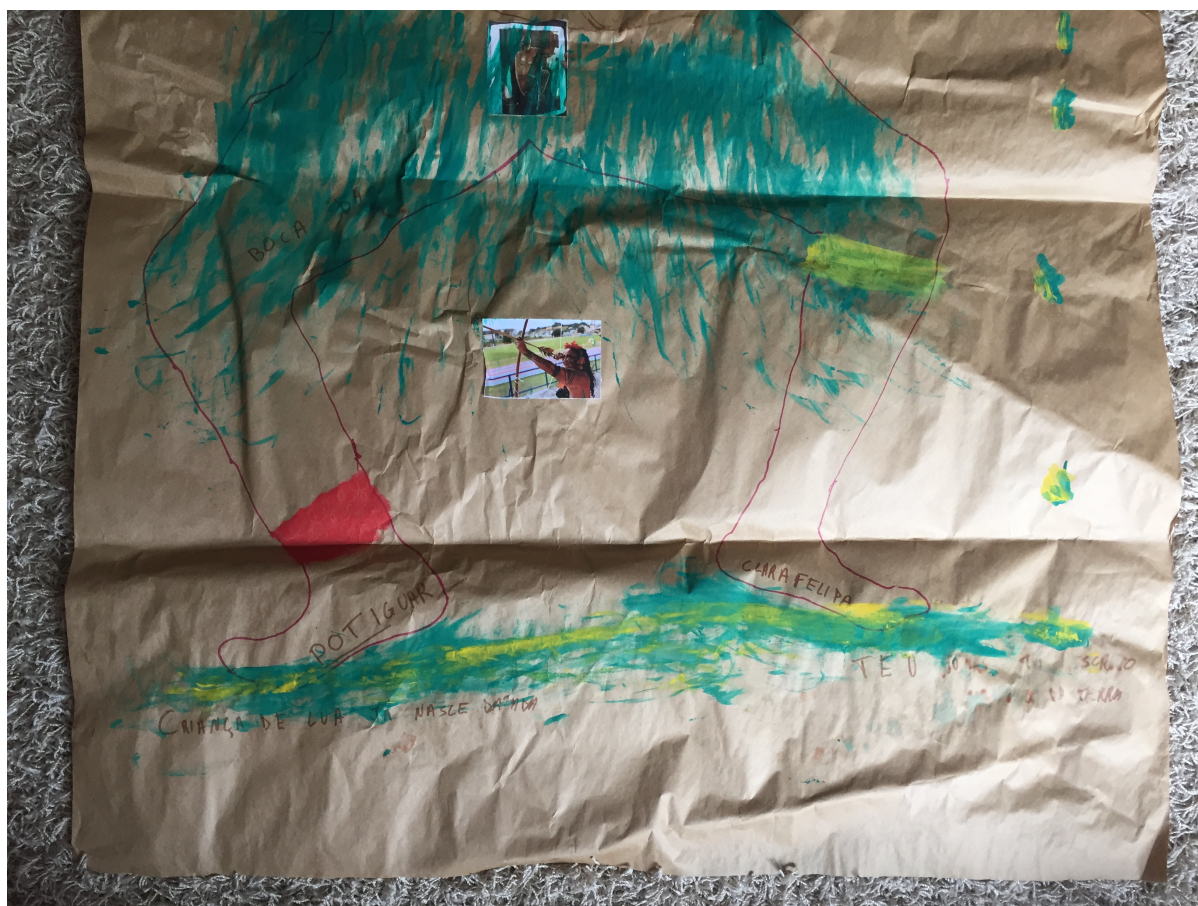
Devo lembrar também que, durante a disciplina de Método de Pesquisa em Artes Cênicas, o professor Graça Veloso nos instigou a flexionarmos levemente os joelhos e, em estado de *espetacularidade*, observarmos de maneira presente, entendendo o que acontecia em nosso corpo e nas relações estabelecidas com outros corpos e/ou com o meio, as mudanças que irrompiam sem filtrar ou bloquear estímulos. A figura encarnada dessa provocação, colocava tudo o que encontrava no cabelos e se tornou uma referência criativa para o mapa-Clara, serviu de embrião, como uma primeira faísca, da qual eu não tive consciência na época, para minha fogueira. Objetivamente, foi nessa experiência que pude perceber um primeiro agitar das moléculas rumo ao fogo.

Em seu rosto, exatamente na altura dos olhos, situa-se uma gravura da própria Clara Camarão sendo ela, inevitavelmente, uma referência para minha criação, com sua história e seus seios à mostra. Está com os olhos pintados representando a cegueira trazida pela colonização, no caso, portuguesa.

Na altura do peito do mapa-Clara encontram-se três imagens: a luta feminina no braço direito, o catolicismo que faz parte e influencia as decisões e atitudes da personagem, localizado no meio do peito; e a índia mãe ensinando sua filha a utilizar o arco e flecha na mão que segura o arco para mirar nos inimigos e nas presas.

³³ Relação de irmandade, união, afeto ou amizade entre mulheres, geralmente com caráter feminista. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/>>. Acesso em 6 de março de 2017.

³⁴ Utilização de elementos de uma cultura por um grupo cultural diferente.



A saia de tinta verde ilustra, juntamente com o chão que é pisado por ela, sua conexão com a natureza. Em seu sexo, uma figura de uma mulher representando sua feminilidade. Entre suas pernas, mais uma mulher com arco e flecha, seu lado guerreira, guerreira mulher. Cada um dos seus pés tem uma palavra: no direito, potiguar³⁵, e no esquerdo, Clara Felipa, fazendo alusão à dualidade vivida por ela, índia colonizada.

Na época eu não havia dado devida atenção ao feitiço do mapa para a criação da personagem porém, ao me encontrar novamente o mapa-Clara e ouvir novamente o áudio das palavras sendo ditas a seu respeito, percebi que sabia mais sobre a personagem do que pensava. Descobri que lá, antes mesmo de termos cenas levantadas, figurino, encenação, eu já sabia coisas dessa mulher que me eram intrínsecas, que faziam parte do meu ser mulher colonizada [também]. Descobri que tinha muitas dúvidas mas que elas eram sanadas ali, naquele papel pardo; respostas desenhadas, pintadas, coloridas, coladas; respostas poéticas para perguntas de criação. Reencontrar esse mapa me fez lembrar que eu precisava falar sobre ele.

³⁵ Poti se encontra sublinhado no texto, assim como no mapa, simbolizando seu sobrenome [Camarão].

O ato de elaboração do mapa já foi, em si, um mergulho no infinito mar que se apresentava em minha frente: um mar chamado Clara. Fui estimulada por elementos estéticos variados como músicas, revistas, trocas com os colegas, além dos materiais disponíveis para me expressar de maneira criativa sobre a figura da personagem Clara Camarão e como ela reverberava/reverbera em meu inconsciente. Os elementos foram escolhidos a dedo de forma a se aproximarem ao máximo da sensação que eu gostaria de passar com cada uma das imagens, cada um dos desenhos e cada uma das palavras colocadas ali; o mapa-Clara serviu para eu me localizar em relação à essa mulher. Foi um estudo sobre ela apoiado na minha trajetória, a fim de entender meu lugar de partida para buscar uma chegada: o encontro com a personagem.

O mapa serviu, portanto, como uma cartografia criativa de materiais cênicos gerados e acumulados durante as investigações da personagem até o momento de esboçar as cenas do espetáculo. Os materiais corporais que surgiram após o início do levantamento de cenas foram/são materiais que emergiram a partir da cena, em função da cena e para a cena.

Trouxe aqui algumas das experiências vivenciadas por mim, juntamente com a turma de diplomação, que culminaram na concepção da personagem Clara Camarão. Uma personagem que, assim como todas, está em constante transformação.

Hoje posso dizer que a conscientização da personagem em meu corpo se dá, inicialmente, pelas pernas que se firmam na terra com uma base alargada e estável. A partir disto, todo o meu corpo se reestrutura, se reformula e se reorganiza a fim de se adequar à mudança dos meus principais apoios. Seu ritmo corporal é estabelecido pela necessidade de constante atenção ao seu redor; com estabilidade e leveza em seus passos, se desloca calmamente, preparada para atacar a qualquer momento. Com o corpo já em estado alterado de *espetacularidade*, encontro sua voz que se delineia pela rispidez, acidez e firmeza ao se manifestar; pois uma mulher militar no séc. XVII tem a necessidade de empregar firmeza e veemência em suas palavras com o intuito de almejar respeito de seus companheiros de guerra

É evocada, então, sua força. A chama acende.

Considerações reticenciais

*Eu tenho orgulho da minha cor
Do meu cabelo e do meu nariz
Sou assim e sou feliz
Índio, caboclo, cafuso, crioulo!
Sou brasileiro!
Criolo*

Assim como o teatro, a música, as artes plásticas, escrever também é arte. Faz parte de nossas vidas e afeta, quem escreve e quem lê.

Nesse ofício rico que é o teatro trabalhamos igualmente com o afeto ao como transmitir um sentimento com um simples gesto, dizer todos os sins escondidos nos não e se incendiar até com a mais cruel das personagens. Entender que cada história é uma história, cada personagem parte de uma história é uma perspectiva sobre os acontecimentos.

Hoje, no ano-depois-do-ano-do-golpe, já finalizamos nossa montagem. Apresentamos no XX Encontro Nacional de Estudantes de Artes (ENEARTE) e no teatro Newton Rossi, no SESC Ceilândia. Duas experiências de troca incríveis: a oportunidade de apresentar para toda uma comunidade jovem-artista-estudante do nosso país e para um público da periferia do Plano Piloto de Brasília. Apresentamos para quem queríamos, eram nessas comunidades que queríamos chegar, nesse coletivos, são essas as pessoas que tem que conhecer a nossa história: o povo.

Calabar foi, portanto, um processo necessário para um momento necessário vivido que continuamos vivendo, ainda acredito em sua necessidade. Acredito que também nos ensinou a lidar com diversas questões que envolvem o funcionamento do nosso ambiente de trabalho, como cumprir horários, se dedicar criativamente a um projeto, colaborar não só com sua presença em cena mas também com os outros aspectos componentes de um espetáculo [cenário, figurino, iluminação, etc.]. Foi crescimento, foi amadurecimento, foi empoderamento. Foi entender e questionar ao mesmo tempo, foi entrar em contradição atrás de contradição, paradoxo atrás de paradoxo. Foi se perder muitas vezes para, talvez, se encontrar em algum momento. Foi colocar e tirar coisas, ganhar e perder. Foram escolhas.

Por isso, pela necessidade, até hoje estamos com um grupo de pessoas, com apenas duas atrizes e um músico do elenco original, que se reuniram em prol dessa peça. Indivíduos que querem fazer parte desse *Calabar*.

A vida e a arte não se confundem. Uma de nós é dada pela natureza, e a outra, pelo homem. No entanto, existe algo intrínseco na natureza que encontramos em nós, como seus *filhos*, mas que se manifesta no fazer artístico e é o responsável pela sensação de uma certa obra estar “viva” ou ter “uma determinada vida”, como se ela pudesse tomar as rédeas do próprio destino, agir e existir por si só. A arte nasce, portanto, do âmago da vida. (BURNIER, 2009, p. 18-19).

Chegamos ao final desse trabalho e escrevo, aqui, o que eu chamaria de considerações *reticenciais*. Decidi-me por esse nome por não saber ser possível nessa vida de fato concluir alguma coisa, principalmente se tratando de um meio artístico, principalmente se tratando de pessoas vivas que podem mudar de opinião a qualquer momento.

Me utilizando das palavras de uma colega deveras querida, Luciana Matias, creio “que uma conclusão pontual não seja suficiente” portanto “chamaria essa conclusão de *reticencial*, pois esta não possui um ponto final” (2014, p. 42).

O outro motivo pelo qual escolhi dito nome vai para além dos porquês das escolhas das palavras, significa algo muito mais vivo e intenso que acontece. Como já disse, e repeti, não foi à toa que escolhemos *Calabar*. Porque é necessária em tempos de cortes e mais cortes em gastos com educação e saúde e aumentos e mais aumentos em salários de políticos. Um verdadeiro absurdo. Hábitos corruptos não são de hoje e não se encerrarão amanhã. E é exatamente por isso que essa peça ainda se faz necessária. Não *foi* à toa e *não é* à toa que escolhemos *Calabar*, acredito que nunca vou dizer isso vezes o suficiente. Afinal: *Calabar é preciso/quando indeciso/me pego a perguntar/de que lado vem a culpa/ou se ela é oculta/e disfarça o calar*³⁶. De que lado vem essa culpa? E essa sujeira toda que faz parte de nós?

Acredito que as coisas acontecem como devem ser mas não exatamente como no destino. Acredito que escolhemos, sim, e a cada escolha mais possibilidades se apresentam. Como nosso próprio processo de *Calabar* em que escolhemos o texto no dia 12 de março de 2016 e apresentamos pela última vez no dia 12 de novembro do

³⁶ Trecho do texto oriundo do ritual-solo.

mesmo ano, oito meses exatos após a escolha do texto, e no mesmo dia do meu aniversário, concluindo dois ciclos ao mesmo tempo.

Por outro lado, acredito que vivemos coisas que de certa forma precisamos viver, passamos por situações agradáveis e desagradáveis, aprendemos e crescemos com o que acontece. Trocamos afeto e com isso também amadurecemos, como seres humanos.

Pois bem, ainda acredito em nossa escolha que, em breve, faz aniversário. E pensar que nesse um ano em que as coisas só foram se enlouquecendo cada vez mais e mais, que nossa decisão ainda é pertinente. Isso me faz acreditar profundamente no poder do teatro, no poder das artes como um todo. Arte como política, arte política, teatro político. A cada ensaio que escolhemos estar enfurnados criando, estávamos fazendo política. A cada ensaio que não acontecia por alguma questão que envolvia acontecimentos fora da nossa bolha da UnB [como manifestações, por exemplo], estávamos fazendo política.

E sob essa perspectiva não busco concluir coisas mas, sim, considerá-las, e de uma forma muito leve e nada concreta. Reticências. São apenas reflexões, ponderações, pensamentos, elucubrações. Percepções-inconstantes de momentos flutuantes e efêmeros. É por isso que escolhi esse nome: considerações reticenciais. Para além de um nome, representando muitas coisas, acredito que ele ilustre o que vivemos hoje: com mais da metade do elenco trocado, com uma viagem cancelada, com dificuldades para conseguir substituições e mantê-las, com dificuldades inclusive para nos encontrarmos, e mais outros diversos aborrecimentos e questões que pairam sobre nossas cabeças desde o início do ano de 2017. Mas continuamos aqui. Com pessoas muito queridas que compraram nossa ideia, sem perspectivas de apresentações mas com muito sangue no olho, com muito desejo e com muito amor. A troca ainda continua.

Falando um pouco da Clara, queria, mais uma vez, agradecê-la. Foi [e ainda é] um prazer enorme estar contigo. Não consigo, do mesmo modo, concluir Clara, de maneira alguma. Ela vive em mim e eu nela, atravessadas, afetadas, cruzadas e incendiadas para todo o sempre. Ainda continuo com a Clara. Acredito que ela ainda tenha o que me ensinar, acredito que ela ainda possa ser aperfeiçoada em cena, ganhar mais força, mais entrega. Eu ainda acredito nela e no potencial questionador que suas palavras tem ao serem proferidas e colocadas em cheque. São palavras que não acredito, que não me contemplam. São palavras difíceis, mas necessárias. São

palavras que fazem parte do que foi/é nossa história de país colonizado. Penso que todas as personagens dessa peça, principalmente por serem históricas, retratam o que passamos e estamos passando. Fazem parte da nossa trajetória e, inclusive, nos ajudam a entendê-la um pouco melhor.

Depois de um ano “mui penoso”, depois de apresentações com trocas incríveis, termino, pois, começando de novo. Termino agradecendo, novamente, aos que escolheram estar nessa comigo, ou que eu escolhi estar junta nessa. Agradeço aos que foram assistir às apresentações, agradeço aos que ajudaram, de toda e qualquer maneira.

Termino, portanto, não terminando. Termino começando, novamente. Pois a cada ponto final, uma nova frase tem a oportunidade de surgir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. 2ª ed., Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.

COSTA, Ana Alice Alcantara; SARDENBERG, Cecília Maria B. (org.). *O feminismo no Brasil: reflexões teóricas e perspectivas*. Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, UFBA, 2008.

FURTADO, Júnia Ferreira. *Cultura e sociedade no Brasil colônia*. Coordenação Maria Lígia Prado, Maria Helena Capelato. São Paulo: Atual, 2000.

JUNG, Carl Gustav, 1875-1961. *Os arquétipo e o inconsciente coletivo*; [tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. Perrópolis, RJ: Vozes, 2000.

LARROSSA, Jorge Bondía. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. 2002.

MATIAS, Luciana Caetano. *Visões invisuais: uma jornada através dos olhos de Grito Efraim*. Brasília: Universidade de Brasília, 2014.

PRIORE, Mary Del. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, DF: Edunb, 1993.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Ser nobre na Colônia*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SITES

CAMPOLINA, Thaís. *Clara Camarão*. Disponível em <<http://mulheres-incriveis.blogspot.com.br/2012/04/clara-camarao.html>>. Acesso em 18 de janeiro de 2017.

CAPITAL, Carta. *É golpe, sim!* Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/revista/895/e-golpe-sim>>. Acesso em 20 de maio de 2017.

_____. *Estamos a um passo de um verdadeiro golpe de estado, diz Dilma*. Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/politica/estamos-a-um-passo-de-um-verdadeiro-golpe-de-estado-diz-dilma>>. Acesso em 20 de maio de 2017.

Dicionário Aurélio Online. Disponível em <<https://dicionariodoaurelio.com>>. Acesso em 30 de janeiro de 2017.

Dicionário Online de Português. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/>>. Acesso em 6 de março de 2017.

FERNANDES, Ana Luiza. *Os 7 principais chakras e seu alinhamento através do reiki*. Disponível em <<http://www.wemystic.com.br/artigos/os-7-principais-chakras-e-seu-alinhamento-atraves-do-reiki/>>. Acesso em 4 de novembro de 2016.

FUNDAÇÃO JOSÉ AUGUSTO. *A mulher potiguar: cinco séculos de presença*. Centro de Estudos e Pesquisas Juvenal Lamartine – CEPEJUL. Disponível em <http://adcon.rn.gov.br/ACERVO/secretaria_extraordinaria_de_cultura/DOC/DOC0000000106241.PDF>. Acesso em 18 de janeiro de 2017.

GASPAR, Lúcia. *Felipe Camarão [Antônio]. Pesquisa Escolar Online*, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php>>. Acesso em 19 de janeiro de 2017.

IPPB - Instituto de Pesquisas Projeciológicas e Bioenergéticas. *Chakras: definição*. Disponível em <<http://www.ippb.org.br/bioenergia/chacras-definicao>>. Acesso em 22 de fevereiro de 2017.

LÖWY, Michael. *O golpe de estado de 2016 no Brasil*. Disponível em <<http://www.cartamaior.com.br/?%2FEditoria%2FPolitica%2FO-golpe-de-Estado-de-2016-no-Brasil%2F4%2F36139>>. Acesso em 20 de maio de 2017.

RUFFATO, Luiz. *O golpe contra Dilma Roussef*. Disponível em <http://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/31/opinion/1472650538_750062.html>. Acesso em 20 de maio de 2017.

SANTOS, Paulo. *Felipe Camarão, o capitão-mor dos índios do Brasil*. Disponível em <<http://blogs.diariodepernambuco.com.br/historiape/index.php/2016/05/09/felipe-camarao-capitao-mor-dos-indios-do-brasil/>>. Acesso em 19 de janeiro de 2017.

SOUSA, Rainer Gonçalves; *União Ibérica*. Disponível em <<http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiadobrasil/uniao-iberica.htm>>. Acesso em 23 de janeiro de 2017.

_____. *A mulher no mundo colonial*. Disponível em <<http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiadobrasil/a-mulher-no-mundo-colonial.htm>>. Acesso em 19 de janeiro de 2017.

VILALBA, Robson. *Impeachment ou golpe? Narrativas e narradores*. Disponível em <<http://outraspalavras.net/brasil/impeachment-ou-golpe-narrativas-e-narradores/>>. Acesso em 20 de maio de 2017.

WIKIPÉDIA. *Clara Clamarão*. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Clara_Camar%C3%A3o>. Acesso em 18 de janeiro de 2017.

_____. *Rosie the Riveter*. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rosie_the_Riveter>. Acesso em abril de 2016.

EXPERIÊNCIA³⁷

CÊNICAS, Departamento de Artes. *Curso de artes cênicas: turma 1/2013-2/2016*.

SUDANO, Luisa L'Abbate. *Escolher cursar Artes Cênicas na universidade*. 2013.

³⁷ “[...] o que *nos* passa, o que *nos* acontece, o que *nos* toca.” (LAROSSA, 2002, p. 21, *itálicos meus*).

A Roda Viva de Calabar:

Dialética da Traição

CHICO: — Há uma diferença de seis anos de *Roda Viva* para *Calabar*. Para mim, nessa faixa de 20 a quase 30 anos a gente muda muito. *Calabar* é um trabalho bem mais elaborado. *Roda Viva* foi escrito, assim, em um mês, um mês e pouco, e praticamente remontado e reestruturado. *Calabar*, nós começamos a fazer em agosto/setembro do ano passado, foi um ano de trabalho, de mudar no meio, começar tudo de novo. Não é que a gente tenha entregue o texto fechadíssimo. É um trabalho mais denso, e, por outro lado, também é um trabalho que exigiu pesquisas. É um tema histórico. Não é um tema de televisão, como *Roda Viva* era, um tema de experiência pessoal. E depois, é um trabalho feito de parceria, o que já muda muita coisa. É um trabalho totalmente diferente. Inclusive, a montagem de Fernando Peixoto é bastante diferente da do José Celso, apesar do Fernando ter trabalhado muito com ele. É outro tipo de teatro: aquele tipo de teatro de agressão não é a intenção do Fernando, aquele negócio de entrar no meio do público... só tem é um boi que voa...

RUY: — A montagem do Fernando é uma coisa mais clássica, mas vai desde o Teatro de Revista até Planchon, se qui-

ser. Não há um interesse em revolucionar o teatro. Pelo contrário, a interpretação é marcada num sentido assim bem quadrado.

CHICO: — E também naquela época alguma coisa era possível: uma liberdade de improvisação. Tinha horas, em *Roda Viva*, em que o personagem podia fazer o que queria. Ele falava o que bem entendia, dedicava o espetáculo a quem queria, xingava os caras, ao Vinicius, por exemplo. Eu, quando assistia a peça, era pichado sempre. Então, hoje não pode mais fazer isso, quer dizer, o sujeito tem que seguir direitinho o texto. A única coisa que tem, é que são duas peças de teatro. Mas eu também já trabalhei com o teatro, desde o começo, desde a música para o poema de João Cabral e fiz outras músicas para o Oficina. Meu trabalho sempre foi muito ligado ao teatro.

RUY: — Antes de *Calabar*, a gente se preocupou mais com a traição; parece que *Calabar* veio com a preocupação da traição. E a traição é um negócio que a gente pode bater em muitos níveis. Pode bater num nível inteiramente metafísico. Pode bater num nível inteiramente circunstancial. Pode bater num nível ideológico. E é evidente que, para nós, não interessa discutir a traição de uma forma absoluta, porque a traição é um tema filosófico. Eu acho que a traição é um negócio que está patente no mundo moderno: o conceito de traição, o conceito de fidelidade. Você pode citar Jane Fonda, pode citar a fidelidade ao poder do Nixon (que não quer dar as fitas). Onde é que está a traição, no eleito dele, ou não?

CHICO: — Inclusive eu me lembro de que nessa época eu estava escrevendo. A gente começou a escrever. Tinha aquele episódio da Jane Fonda, por exemplo, que a gente comentou, até: você não vai colocar a Jane Fonda na peça, vai? Mas, mais ou menos, foi isso: um senador, não sei quê, e quiseram processar a Jane Fonda por crime de alta traição.

RUY: — No comportamento dela em relação à guerra do Vietnã, não é? Então a traição... ou a fidelidade, hoje, é

um negócio que você encontra em todas as áreas de comportamento. Se você quiser debater num nível até pessoal, você encontra um conceito de traição. Então, a partir daí, nós colocamos a matéria. É difícil, portanto, de ver a gênese da coisa: se a gente buscou *Calabar* para debater a traição, ou se o *Calabar* justamente nos proporcionou o debate. Não é, pois, uma ideia primeira a partir da qual você desenvolve. É um conjunto de coisas. O que se debate também em *Calabar*, não explicitamente, mas obrigatoriamente, é o conceito de Pátria. Porque é coisa fundamental da época. Quer dizer: naquela época, tínhamos os brasileiros, os portugueses, os espanhóis, os holandeses, aquela confusão toda. Havia uma série de divisões internas. Mathias representa toda uma.

De «Cala Boca, Bárbara», entrevista de Chico Buarque e Ruy Guerra, editada pelo DCE-PUC, Rio, 1973.

Duas Vezes Calabar

(DATAS)

Fim de junho de 1973: Chico e Ruy me procuram em São Paulo. Trazem o texto de *Calabar* e a proposta de assumir a direção do espetáculo. Já havia muitos anos de amizade antes disso, mas partimos para uma verificação crítica mútua: Chico e Ruy foram para o Teatro São Pedro assistir um espetáculo meu, *Frank V* de Dürrenmatt, enquanto eu fui para o Bar Riviera ler o texto deles. O acerto foi selado na Baiúca. A peça estava liberada pela censura federal desde abril. Nas semanas seguintes, fui para o Rio: acertamos os produtores, Fernando Torres e Fernanda Montenegro, e todos juntos acertamos a equipe de produção.

Dia 25 de julho concluímos os últimos detalhes, marcamos a estréia para novembro. Em agosto iniciamos a fase de preparação e escolha de elenco.

Em setembro e outubro ensaiamos em Ipanema.

Dia 30 de outubro entramos no Teatro João Caetano, no Rio. Trecho de uma anotação de trabalho desse dia: «Mais notícias da repressão: Fernando telefona de Brasília, avisando que o texto está sendo revisado pelo SNI e o prazo para uma solução é indeterminado. Isso pode paralisar tudo. Faço uma reunião de urgência, no Museu de Arte Moderna,

com Chico e Ruy. Nossa decisão é ir até o fim. Na pior das hipóteses, filmar o espetáculo. Proponho tentar uma encenação em Buenos Aires, provavelmente com Nacha Guevara. Telefonarei ao Boal para saber das possibilidades e para prevenir Nacha. Volto para o teatro. Os maquinistas estão terminando o trabalho. Ensaio cinco horas. A linguagem visual do espetáculo finalmente se define. A estrutura se mantém sólida no novo espaço. Praticamente todos os atores encontram a equivalência entre o que havia sido ensaiado na casa da Vieira Souto. Há um material fascinante para trabalhar nestes próximos dias. Mas o que me pesa na cabeça é a quase certeza de que este espetáculo nunca será visto por ninguém».

A agonia termina definitivamente dia 13 de novembro, depois de fracassarem todas as tentativas dos advogados em Brasília e depois de termos sido proibidos até mesmo de documentar o espetáculo (apesar disso, os últimos três ensaios foram feitos praticamente de portas abertas e muita gente assistiu; mesmo sem luz e som instalados, tudo funcionava, ainda que o trabalho não estivesse efetivamente concluído; do último ensaio, guardei uma imagem significativa: havia dois garotos vendendo balas e chocolates na platéia...): «Parar tudo, não há outra alternativa. Uma definição do governo frente à cultura: censura econômica. Mandaram dizer que não há proibição: apenas o texto ficará quatro meses preso para revisão. A censura foi censurada, por ordens superiores. O ensaio para a censura não foi autorizado, já que a peça está 'avocada por instância superior para reexame do texto'. A censura foi desautorizada até mesmo de exercer uma de suas funções, que é proibir. E nós estamos definitivamente castrados. Agora resta encontrar o elenco para encerrar tudo. Aguardo a chegada de Fernando, para este encontro. Vim agora do Bar Luís, onde estive com Chico e Ruy. Uma última hipótese: filmar o espetáculo em Petrópolis. Mas parece meio utópico. Quem sabe? Antes estive nos na Philips e na Civilização Brasileira, onde apanhamos os primeiros 50 exemplares do livro».

E minha última nota, datada de 15 de novembro: «Ontem gravei com Mário uma conversa sobre o nosso trabalho. Agora, chega. Acabou *Calabar*».

Entre 15 e 21 de agosto de 1979, no Rio, retomamos *Calabar*: com Chico e Ruy, análise crítica e autocrítica do texto, em sua versão original, e do espetáculo abortado realizado seis anos antes. O avanço e a maturidade das lutas populares e democráticas forçam o governo a fazer concessões. Estamos vivendo o princípio da chamada «abertura» e parece possível conquistarmos novos critérios, certamente mais brandos, para a censura. É a ocasião de retomar um projeto que foi interrompido nos mais difíceis anos de repressão. Mas encenar *Calabar* agora não significa refazer o espetáculo anterior. Nem mesmo partir do texto original. Tudo se transformou: o país, nós mesmos, a linguagem teatral, as exigências culturais, a forma de encarar a temática, ainda que esta nos pareça vigente e essencial. Revemos o texto, fala por fala, questionando personagens e estrutura. Cerca de dez horas de trabalho. Tudo gravado.

Dia 14 de setembro, uma possibilidade mais concreta de montagem: Renato Borghi, Martha Overbeck e Othon Bastos se interessam pela produção. Fazem contato com Ruy e com Chico. A retomada do trabalho estava praticamente acertada com os mesmos produtores de 73, Fernanda e Fernando. Uma questão de datas decide tudo: Fernanda e Fernando estudam a programação de sua companhia e não encontram forma de produzir *Calabar* nos primeiros meses de 1980. Acreditam na urgência da montagem e, diante da proposta concreta dos novos produtores, abrem mão do espetáculo. Chico e Ruy refazem a estrutura do texto, desenvolvendo conflitos e personagens, esclarecendo trechos denso e datados ou confusos.

Dia 7 de janeiro de 1980, no Teatro João Caetano (mas de São Paulo) começam os preparativos para a montagem, que estreará no Teatro São Pedro (onde *Frank V* estava em cartaz quando, em 73, aceitei a direção), e os ensaios são realizados no Teatro Ruth Escobar (onde, em 1977, num seminário de leituras públicas de textos proibidos, *Calabar* foi lido

por um grupo de atores sob direção de Mário Masetti, que havia sido o assistente de direção da versão abortada em 73).

Mais uma data: dia 24 de janeiro de 1980 o texto de *Calabar* é liberado (ou anistiado) para menores de 14 anos pelo Conselho Superior de Censura.

Hoje estou a mês da nova estréia. Mais uma vez, com confiança no texto e no espetáculo. Mas ainda com irreprimível apreensão diante das impostas e imprevisíveis autoridades, não populares nem democráticas, que impunemente determinam os limites do permissível.

FERNANDO PEIXOTO

Uma Reflexão sobre a Traição

1 Trecho de um sermão do Padre Vieira: *«Os senhores portugueses, os escravos muitos; os senhores rompendo galés, os escravos despidos e nus; os senhores se banquetando, os escravos perecendo à fome; os senhores nadando em ouro e prata, os escravos carregados de ferros; os senhores tratando-os como brutos, os escravos adorando-os e tendo-os como deuses; os senhores em pé, apontando para o açóite, como estátuas de soberba e tirania, os escravos prostrados com as mãos atadas atrás, como imagens vilíssimas da servidão e espetáculos de extrema miséria».*

É o Brasil do século XVII, vítima da colonização portuguesa. É, no período que vai de 1630 a 1654, vítima da invasão holandesa. Um país dilacerado pela batalha sangrenta entre portugueses e holandeses, reflexo das contradições fundamentais da política internacional da Europa. Por trás das motivações da luta, freqüentemente disfarçadas como disputas religiosas, está o objeto básico da pilhagem: o açúcar — o lucro da produção dos engenhos e canaviais, e o lucro da distribuição nos portos europeus. Não existem ainda condições maduras, do ponto de vista social, econômico, nem político, para uma opção brasileira, para uma luta de libertação nacional. Nativos, índios ou negros, brancos ou mulatos, ma-

melucos ou mestiços, lutavam de um lado ou de outro. Os índios tupis, por exemplo, estavam ao lado dos portugueses, enquanto os tapuias aderiram ao exército holandês, por uma série de razões. A chamada «resistência brasileira», a luta de guerrilhas que impede a consolidação da invasão holandesa, é sobretudo a resistência do colonialismo português.

Descrevendo a queda do domínio holandês, os historiadores José Honório Rodrigues e Joaquim Ribeiro afirmam categoricamente *«que a luta é, pois, inequivocamente, um conflito entre as classes rurais e as classes urbanas, e não um movimento nacional»*. Citam Barbosa Lima Sobrinho que afirma que no *«Brasil do século XVII não se encontraria ainda nenhum indício de consciência nacional brasileira»*. Os holandeses foram expulsos por uma luta revolucionária (auxiliada inclusive pela Inglaterra, interessada em destruir a hegemonia marítima da Holanda) estimulada pela situação econômica ruinosa dos senhores de engenho (a política administrativa e econômica dos holandeses no Brasil produziu a decadência do patriarcado rural e o aparecimento de uma burguesia mercantil nos centros urbanos, aguçando a contradição entre a cidade e o campo): com os holandeses no poder, os senhores de engenho não mais dominam a vida econômica e política da colônia; engenhos, escravos e instrumentos de trabalho não mais pertencem a seus antigos proprietários; os grandes senhores da vida colonial são os mercadores. A revolta é a única saída para os senhores de engenho. A batalha é travada em nome de libertação do país e da defesa do catolicismo. Na verdade é travada pelo poder, pelo lucro. Aos brasileiros restava a possibilidade de escolher um lado ou outro. Os interesses econômicos determinavam as opções. Traição era uma atitude cotidiana, aliás implícita na própria colocação do problema: defender Portugal ou defender a Holanda significava uma traição ao Brasil. Trocar de lado era um hábito constante. De toda esta confusão, restou um bode expiatório: Calabar. Desde os bancos de escola primária nos ensinam que Calabar foi um traidor. Nada mais lógico, já que nossa história oficial defende o ponto de vista da colonização

tivo, portanto passível de interpretação, do problema e do significado da traição.

3 A Companhia das Índias Ocidentais, sociedade por ações, organizada na Holanda em 1621, visando multiplicar a acumulação de capital, justificada e apoiada pelo calvinismo, utiliza a pilhagem e o assassinato, o saque e a pirataria — no momento em que o capitalismo dá seus primeiros passos no continente europeu —, procura invadir o Brasil em 1624, atacando a Bahia, mas sofre violenta derrota. O ano de 1621 marca o fim da trégua entre Holanda e Espanha (que domina Portugal, que, por sua vez, domina o Brasil). Para os comerciantes holandeses torna-se imprescindível a conquista de nova área de produção. O alvo é Pernambuco. Em outras palavras, o alvo é o açúcar, a produção dos engenhos e dos canaviais. Para os invasores, entretanto, interessa conquistar o território, mas manter intacto o sistema de produção. As tropas holandesas desembarcam em 1630, mas não conseguem expandir seu domínio com muita facilidade: os portugueses resistem, sobretudo no Arraial de Bom Jesus, chefiados por Mathias de Albuquerque, auxiliado por um negro embranquecido, Henrique Dias, e por um índio cristianizado, Felipe Camarão. E por um guerrilheiro quase invencível, Calabar.

No dia 20 de abril de 1632, quando a luta está numa espécie de empate, Calabar muda de lado. E os holandeses começam a triunfar, ganhar território, expulsar os portugueses. Para transformar o Brasil numa Nova Holanda, os conquistadores holandeses enviam Maurício de Nassau, uma das personalidades mais fascinantes e contraditórias da história do Brasil. Trazendo uma corte de artistas e cientistas, Nassau estabelece o choque entre o importado do humanismo renascentista europeu e o primitivo missionarismo medieval encarnado pela Companhia de Jesus. Nassau transforma a paisagem e concilia os choques de classes. Estabelece a lei como igual para todos, sejam quais forem os protegidos ou punidos. Concede medidas de tratamento mais humano para os negros, organiza uma câmara com igual número de representantes holandeses e brasileiros, permite, dentro de medidas, a liber-

portuguesa. Para os holandeses, entretanto, Calabar é um herói. Na verdade, ao contrário de muitos delatores ou mercenários, Calabar fez uma opção. Sua chamada «traição» só pode ser compreendida no seio desta opção, que ele manteve até suas últimas consequências: foi morto e esquartejado. Acreditou que os holandeses pudessem trazer ao país um governo mais livre e mais humano, menos opressivo e escravizador que a colonização portuguesa. Na dramaturgia moderna, Brecht, mais do que ninguém, desmistificou de forma irreversível o conceito de herói. Em *Calabar* — *O Elogio da Traição* (a referência ao *Elogio da Loucura* de Erasmo, no subtítulo da peça, não é gratuita, mas, sim, fruto de uma postura lúcida e irônica), Ruy Guerra e Chico Buarque de Holanda desmistificam, com inteligência e sensibilidade, o conceito de traidor. E o conceito, vazio e abstrato, de «traição».

2 *Infeliz o país que tem necessidade de heróis*, afirma Brecht em *Galileu Galilei*. Em certo sentido, o texto de Calabar parece afirmar: *infeliz o país que tem necessidade de traidores*. Mas não interessou a Ruy Guerra e Chico Buarque reabilitar a figura «maldita» de Calabar. Nem condená-lo. O texto não pretende ser uma peça histórica, ou seja, reconstituição minuciosa de uma época, suas motivações, condições, etc. A História é utilizada como matéria para uma reflexão que ultrapassa os limites de determinadas circunstâncias político-econômicas já superadas.

Em última análise, todos os personagens são históricos (com exceção de Anna de Amsterdã, mas mesmo ela é uma síntese, em certo sentido, de tantas prostitutas importadas nos navios holandeses) e todos os fatos são históricos. Mas na peça servem apenas de ponto de partida para uma criação livre, espontânea, criativa e pessoal. O passado é revisito com a lucidez de quem vive o presente: com a consciência de quem mergulha na História em busca de uma compreensão do mundo de hoje. *Calabar*, neste sentido, é uma reflexão aberta, irônica e provocativa, teatral e musical, grotesca e crítica, existencial e materialista, sobre o significado, tornado rela-

dade de culto: é preciso não esquecer que os protestantes são os membros de seu governo e seus chefes, os católicos são os senhores de engenho — a produção, e os judeus representam o comércio, o capital. Por trás de uma política de conciliação aparentemente liberal existe o planejamento estudado de um estadista hábil: paz significa maior produção, maior produção significa maior lucro. Mas Nassau não se descuidava também de ações militares, mantendo viva a guerra de conquista. Acaba, entretanto, destituído de seu posto, por suas próprias contradições. Sua administração não era vista com bons olhos pelos duros dirigentes da Companhia das Índias Ocidentais, que não estava interessada em suas obras de jardinagem ou urbanização, construção de pontes ou palácios. Internamente também as contradições se aguçam: Nassau atacava a monocultura do açúcar e chega mesmo, timidamente, a ameaçar a estrutura do latifúndio. Em seu governo as cidades crescem, os senhores de engenho perdem seu domínio econômico e político. Assim mesmo, Nassau faz as moedas funcionarem na produção do valioso pó branco: de 166 engenhos da região, ao menos 120 voltam a produzir. Muitos são confiscados e colocados em leilão. A resistência portuguesa não cessa, mas a figura de Nassau assegura um momento de festa.

Um dos principais líderes da expulsão dos holandeses, José Fernandes Vieira, só assumirá esta postura política após o afastamento de Nassau: no período nassoviano não só admira como colabora com os holandeses. Em certo sentido, Nassau assume o sonho de Calabar: o utópico sonho de um país mais livre. Mas a pacificação e a colonização liberal não poderiam ser um fim para os ávidos abutres da CIO. Em seu testamento político, quando deixa o Brasil, que tanto amou, em 1644, Nassau afirma: *Eu continuo um homem de armas. E um humanista. E essa combinação é difícil em qualquer século. E porque conquistei mas não fui cego no exercício do poder, porque das armas e da repressão não fiz a minha última paixão, dizem agora que errei. A mesma Companhia que me trouxe, me leva.* Na peça, vigiado constantemente por

um enigmático, e flegmático, agente da CIO, Nassau compreende suas contradições e, impotente diante da força, renuncia.

4 A estrutura de Calabar é profundamente teatral na medida em que escapa às regras habituais da dramaturgia bem comportada. Existe uma unidade que se manifesta justamente na descontinuidade quase cinematográfica do relato. Cada cena se exprime livremente, independente das demais, em termos de estrutura. Mas o todo conserva uma linha dramática consequente, lógica, objetiva. No princípio, inesperadamente, um personagem se dirige ao público e pede atenção: *Não a atenção que costumais prestar aos oradores sacros. Mas a que prestais aos charlatães, aos intrujões e aos bobos da rua.* É quase uma declaração de princípios: o texto é popular, na medida em que a história é revista segundo uma perspectiva transformadora, desmistificadora, e se resolve cenicamente em termos de comédia e de teatro musical, apesar dos momentos em que o texto deliberadamente mergulha na análise dos movimentos mais íntimos e escondidos da alma dos personagens.

Para o espetáculo, o primeiro problema a solucionar é encontrar a dosagem entre um realismo crítico distanciado e um psicologismo existencial, exposto com vigor e penetração. Mas todos os recursos são válidos para desvendar esta rede de traições. A cada instante, em cada momento, os personagens traem. Traem alguma coisa, alguém, alguma idéia, ou traem a si mesmos. Para um personagem, num espasmo de lucidez, em determinado momento o simples fato de contrariar vivo é uma traição. Para Bárbara, a mulher de Calabar, a traição é uma obsessão que ela procura desvendar em suas últimas consequências, entregue de corpo e alma a uma tentativa desesperada de compreensão. No personagem Sebastião de Souto, a traição inicialmente cotidiana e mesquinha se transforma, conscientizada quase através de um processo de enlouquecimento irracional e lúcido, num ato final de entrega, num suicídio anárquico e individual que ao mesmo tempo não está isento de uma conotação trágico-grotesca, de uma última e derradeira forma de compreensão e ação. O que interessa ao texto é o comportamento dos homens entre

eles, observados, numa determinada circunstância histórica. Esta postura traz o texto até nossos dias. Faz de *Calabar* uma reflexão sobre o hoje e o aqui, sobre a responsabilidade, a ética, a opção e os possíveis destinos do homem num mundo de guerra e paz. A parábola parte da realidade para chegar ao espectador de forma nítida, num convite à reflexão sobre a transformação desta realidade. Todos os personagens vivem na lama da traição e estão perdidos numa selva de traições. Mas não são motivados: vivem suas contradições de forma vital, humana, profunda.

Mathias de Albuquerque chefia a resistência portuguesa sonhando com um Brasil português: *Ah: esta terra ainda vai cumprir seu ideal / Ainda vai tornar-se um imenso Portugal*. Mas ele mesmo afirma que quando tortura ou mata, no fundo é um sentimental e chora: *E se a sentença se anuncia bruta / Mais que depressa a mão cega executa / Pois que senão o coração perdoa*. No momento de se retirar do país (será preso em Portugal e responsabilizado pela entrega de Pernambuco aos holandeses), é um homem em crise que confessa ao Frei (que é um homem que está sempre de todos os lados, e ao mesmo tempo de nenhum, encarnação viva da traição permanente) seu grande pecado: às vezes chegou a pensar mais no Brasil do que em Portugal e, no momento de mandar executar Calabar, teme se deixar levar pela tentação de libertar um homem que fez sua opção e que teve a dignidade de agir por conta própria. Nassau (é proposital e fundamental, no espetáculo, que Mathias e Nassau sejam interpretados por um mesmo ator: ambos significam a mesma coisa, como vassalos do colonialismo, e ambos sofrem quase que o mesmo processo interior, ainda que em circunstâncias diversas) chega ao país afirmando que Calabar não morreu em vão. Mas, no final, trai o sonho de Calabar e regressa à Holanda, com lágrimas nos olhos, carregado nos braços dos índios. Sai cantando seu sonho colonialista: *Porque esta terra ainda vai cumprir seu ideal / Ainda vai tornar-se um imenso canavial*.

Em *Calabar* compreender o peso e conteúdo da traição de cada um, ou das inúmeras traições de cada um, é um primeiro passo para a compreensão do enunciado de um teore-

ma complexo, contraditório, fascinante e provocante, lírico e feroz, escrito com paixão e sentido crítico por Ruy Guerra e Chico Buarque. Cabe ao espectador observar homens agindo, pesar suas ações e alternativas, ver o que fizeram, onde foram omisso ou responsáveis. O texto não encerra uma solução dogmática, nem o espetáculo pretende fechar as chaves de entendimento dos fatos. Cabe ao espectador, diante dos caminhos oferecidos à sua sensibilidade e inteligência, omitir-se ou escolher sua forma de pensar. O espectador, diante do espetáculo, é livre. O que importa é o diálogo palco-platéia. A realidade, a ser transformada, está fora do teatro. O palco não quer entregar ao público nenhuma verdade, nenhuma certeza. Ao contrário, quer provocar dúvidas, desconfiância e perplexidade.

Depoimento sobre o Espetáculo

Desde 1973 quando meu espetáculo foi traído e abortado pela repressão cultural, *Calabar* de Chico Buarque e Ruy Guerra me parece um dos instantes mais maduros e mais responsáveis da dramaturgia nacional. Há sensibilidade e inteligência na utilização da matéria histórica como instrumento capaz de instaurar uma conseqüente reflexão que ultrapassa os limites de determinadas circunstâncias político-econômicas e amplia o debate ideológico de forma irônica, provocativa, apoiada em extrema e contagiante teatralidade, usando a postura crítica e a desmedida coragem de assumir o grotesco. *Calabar* desmistifica o conceito de traidor e a noção vazia e abstrata de traição. Questiona valores e revela contradições com visceral humor. É um texto «mau comportado». E por isso estimula a elaboração de um espetáculo debochado, capaz de assumir a quase anárquica mas organizada colagem e a justaposição de imagens e épocas. Meu espetáculo de agora está bem distante da primeira versão: mudou o país, mudei eu, mudou o teatro brasileiro, mudou a forma de discutir uma temática que, infelizmente, permanece atual e vigente: traição e colonização. Antes eu havia optado por um historicismo crítico. Um painel didático dentro do qual a rede de trai-

ções, o que o texto propõe, aparecia como centro vital; hoje escolhi a reflexão sobre a História a partir de uma colagem mais aberta e mais provocante, misturando tempo e espaço, mergulhando mais fundo nas sempre claras contradições internas dos personagens. Não para tornar o espetáculo mais intimista, mas, ao contrário, para torná-lo mais exteriorizado, mais teatral, no sentido do circo popular. No fundamental, entretanto, nossa obstinada crença na libertação nacional e na unidade das forças democráticas contra o arbitrio e a violência, faz com que nossos objetivos permaneçam a provocar o debate de idéias, a revolta dos sentimentos, a desconfiança pelo que nos é apresentado cotidianamente como «normal», «certo», «eterno», «rotulado». Sabemos que o interesse dos dominadores é divulgar a mistificação. E desistimos de buscar a verdade, certos de que a sociedade precisa ser transformada.

Com *Calabar* queremos divertir o público, espalhando pontos de interrogação, dúvidas e perplexidades. Surpreendendo pelo atualizado, deboche crítico, fundamentado num confronto realista com temas essenciais de nossa existência de nação social-econômica-política-culturalmente ainda colonizada num tímidio mas empenhado esforço de construção de uma democrática cultura nacional-popular.

FERNANDO PEIXOTO